renata
Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa
MINISTERIO DE CULTURA

Guía para talleres de escritura creativa

Creación y planeación

TALLER DE EDICIÓN • ROCCA® S. A.

Guía para talleres de escritura creativa

Creación y planeación

Guía para talleres de escritura creativa

Creación y planeación

Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia

renata
Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa
MINISTERIO DE CULTURA

Taller de Edición • Rocca® S. A.

Ministra de Cultura
Paula Marcela Moreno Zapata

Viceministra de Cultura
María Claudia López

Secretario General
Enzo Rafael Ariza

Directora de Artes
Clarisa Ruiz Correal

Asesora de Literatura
Melba Escobar

Coordinadora de RENATA
Patricia Miranda

Investigación
María Villa Largacha

Edición y corrección de estilo
Fredy Javier Ordóñez

Agradecimientos especiales
Carlos Castillo Quintero
Manel Dalmau
Roberto Rubiano
Clarisa Ruiz
Antonio Ungar
Cristian Valencia
Nahum Montt
Melba Escobar
Antonio García
Pilar Lozano
Patricia Miranda
Y a todos los directores de talleres y los escritores asociados a RENATA

© **Ministerio de Cultura**
© **Taller de Edición • Rocca® S. A.**
Bogotá, D. C., Colombia
Primera edición, agosto de 2010
ISBN: 978-958-8545-20-2

Diseño de cubierta: Juan Ochoa
Taller de Edición • Rocca® S. A.

Edición y producción editorial: Taller de Edición • Rocca® S. A.
Transversal 6 No. 27-10, oficina 206
Teléfono/Fax: 243 2862 - 243 8591
taller@tallerdeedicion.com
www.tallerdeedicion.com

Impresión y acabados: Xpress Estudio Gráfico y Digital S. A.
Av. Américas No. 39-53
Teléfono: 602 0808

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida en su todo o en sus partes, ni registrada o transmitida por, un sistema de recuperación, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico o fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del autor o del editor, Taller de Edición.

Impreso y hecho en Colombia • Printed and Made in Colombia

Contenido

Presentación 7

RENATA 11
Antecedentes de los talleres literarios en Colombia 15
Marco de políticas culturales 18
RENATA y la escritura creativa 23
Preservación y reinvención de la palabra 25
Literatura y praxis: del análisis literario al oficio creativo 27
Una pluralidad de voces en un país de contrastes 30
La formación del taller: el trabajo colectivo 32

Planeación de un taller de escritura creativa 37
Alcances y proyección 38
Cualidades que debe tener un taller 39
La enseñanza de la escritura creativa 44
Los momentos del proceso creativo 47
El trabajo del taller 51

Elementos del taller 53
Un cronograma y una intensidad horaria 53
Un objetivo general 54
Unos objetivos específicos 54
Descripción de las sesiones 55

Bibliografía 56

Evaluación 56

Perfiles de los participantes, los directores y los escritores 58

Registro y validación de experiencias significativas 62

Herramientas de trabajo 65

Herramientas del oficio de escritor 67

La corrección y presentación del texto 94

Banco de ejercicios y material complementario 117

Detonadores de escritura 119

Ejercicios de nivel inicial 124

Ejercicios de nivel medio 135

Bibliografías 143

Bibliografía general 143

Bibliografía complementaria y especializada 150

Páginas web sobre teoría narrativa 151

Sitios web recomendados 152

Talleres de RENATA en Colombia 153

Presentación

Escribir es mucho más que redactar, es construir un mundo con palabras que habla desde nuestro espíritu, nuestros deseos y nuestras pasiones. Y esta necesidad de expresión es compartida por todos.

Un taller de escritura creativa es un laboratorio de país, un espacio de interacción y diálogo donde se encuentran la lectura crítica de textos literarios y la escritura particular y auténtica de cada uno de sus participantes. Allí se discuten lo que otros han aprendido del oficio de escribir y se socializa de manera crítica los textos de sus participantes. Por ello, el principio que guía la acción de los talleres de escritura creativa es la convicción de que los seres humanos tienen la capacidad para convertirse en escritores y que un escritor es aquel que tiene la voluntad de contar una historia con sus propios recursos de expresión.

La Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa, renata, es un programa del Área de Literatura de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, inscrita en el Plan Nacional para las Artes 2006-2010, que cuenta con el apoyo de las secretarías municipales e institutos

departamentales de cultura, la Red Nacional de Bibliotecas Públicas y el Banco de la República. Actualmente está conformada por 47 talleres en 26 departamentos, que involucran a más de 1.000 escritores y producen cerca de 15 publicaciones al año.

Funciona de manera preferencial en bibliotecas y sus integrantes son personas que quieren aprender el ejercicio de la escritura literaria. El Ministerio de Cultura incluyó su promoción y fortalecimiento en el territorio nacional como una estrategia para alcanzar sus objetivos de democratización de las prácticas artísticas, empoderamiento de las capacidades locales y renovación de la diversidad narrativa y bibliográfica.

El objetivo general de los talleres y de la red es diseñar e implementar estrategias para estimular la lectura crítica y la cualificación de la producción literaria en las diversas regiones de Colombia, impulsando además la integración, circulación y divulgación de nuevos autores. Los talleres buscan reflejar la diversidad étnica, cultural y geográfica del país, y sus programas construyen las bases del oficio del escritor.

RENATA, al ser una red de talleres de escritura creativa, encuentra su fortaleza en los niveles de comunicación y colaboración existentes entre sus asociados. Por esta razón, los servicios que ofrece son estrategias para estimular y consolidar la producción, circulación, divulgación e investigación de la práctica de la escritura creativa a nivel nacional.

Uno de los resultados de esta red es esta guía para el desarrollo de talleres de escritura creativa, en la que se

recogen los frutos de un trabajo que se viene adelantando desde 2006 por todos los coordinadores, escritores asociados, directores y asistentes a los talleres de RENATA, ya que la experiencia de todas las personas que se han vinculado a la red se ve reflejada en sus contenidos.

Esta guía, que es un documento en proceso y de la que esperamos nuevas ediciones, busca sistematizar y difundir los estándares con los que ha venido trabajando el programa RENATA en sus diversos procesos y los caminos que ha logrado desarrollar en la pedagogía de la escritura creativa.

Con ella esperamos alcanzar dos objetivos. Primero, compartir nuestra experiencia con aquellos que inician nuestro recorrido, y segundo, encontrar a nuevos integrantes para nuestra red, RENATA, que quieran compartir con nosotros esta aventura.

PAULA MARCELA MORENO ZAPATA
Ministra de Cultura

RENATA

La Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa, RENATA, es un programa inscrito en el Plan Nacional para las Artes 2006-2010, promovido por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura con el apoyo de la Fundación Otraparte, la red de bibliotecas del Banco de la República, el Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas, las secretarías e institutos departamentales y municipales de cultura, entre otros.

Su objetivo es el de diseñar e implementar estrategias para estimular la lectura crítica y la cualificación de la producción literaria en las diversas regiones de Colombia, impulsando además la integración, circulación y divulgación de nuevos autores. Los talleres buscan reflejar la diversidad étnica, cultural y geográfica del país, y sus programas construyen las bases del oficio del escritor. Los directores son escritores y gestores con experiencia y una trayectoria de varios años en la dirección de talleres.

Actualmente, RENATA está conformada por cuarenta y siete talleres en veintiséis departamentos, que involucran a más de mil escritores y producen cerca de quince

publicaciones al año. Funciona de manera preferencial en bibliotecas y sus integrantes son personas que quieren aprender el ejercicio de la escritura literaria. A partir de 2008 y por medio de una convocatoria bianual, RENATA amplía el cubrimiento de la red asociando nuevos talleres de escritura creativa con el fin de promover la participación y fortalecimiento de organizaciones literarias ya existentes o la creación de nuevas.

RENATA, al ser una red de talleres de escritura creativa, encuentra su fortaleza en los niveles de comunicación y colaboración existentes entre sus asociados. Por esta razón, los servicios que ofrece son estrategias para estimular y consolidar la producción, circulación, divulgación e investigación de la práctica de la escritura creativa a nivel nacional. Los beneficios son:

- **Apoyo a la gestión.** RENATA cuenta con un equipo de coordinación a nivel nacional que tiene como misión promover la concertación y evaluación de las políticas del programa e implementar los servicios que ofrece a los talleres asociados.

- **Apoyos a la formación.** Se da a través de encuentros nacionales y regionales, que fortalecen el proceso de formación de los directores, y las visitas de escritores asociados, que tienen el propósito de socializar experiencias en el oficio de la escritura y acompañar los procesos creativos de los participantes de los talleres.

- **Promoción de publicaciones.** RENATA edita una antología anual con circulación nacional que contiene los mejores textos producidos en los talleres. También publica antologías de los proyectos especiales.

- **Plataforma de información.** Encuentro y didáctica. El portal www.tallerliterario.org sirve de punto de enlace, circulación, comunicación y caja de herramientas a los talleres que conforman la red, pues allí se adelantan actividades como difusión de información de interés y acompañamiento a los procesos de aprendizaje de los talleres. En 2010 se están implementando cursos virtuales de escritura creativa para todos los asistentes a los talleres.

- **Promoción de la investigación.** RENATA diseña y desarrolla lineamientos para la promoción de la escritura creativa en Colombia.

- **Estímulos.** Desde 2009, RENATA ha dispuesto una bolsa de estímulos para los talleres asociados, con la que se reconocen las mejores propuestas para la edición y publicación de antologías de los talleres, y la organización de encuentros o eventos literarios regionales.

RENATA también apoya la gestión de talleres de escritura creativa dirigidos a poblaciones con necesidades especiales en contextos también particulares, que asumen estrategias metodológicas distintas para alcanzar los objetivos consignados en la red. Estos son:

- **Libertad Bajo Palabra.** Hace parte de la estrategia integral del Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas y del Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario (INPEC) de dotar a las cárceles del país con bibliotecas y animar a los reclusos a desarrollar actividades relacionadas con la lectura y la escritura. En este momento el proyecto se realiza en dieciséis centros penitenciarios del país.

- **Oralitura.** Con este proyecto RENATA busca acompañar un proceso de exploración de los límites entre escritura y oralidad en lenguas maternas de pueblos indígenas, afroamericanos y raizales, para apoyar la creación de espacios en los que se vuelvan a oír relatos ancestrales, escudriñar las narraciones orales, su simbología oculta y la cosmovisión implícita en sus temas y personajes.

- **Palabra Mayor.** Con el apoyo de COOMEVA se ha venido adelantando este proyecto en tres ciudades de Colombia. Pretende convertirse en un espacio libre, flexible, regular y asistido para que los adultos mayores encuentren en la escritura creativa una alternativa de sentido que contribuya a sostener con calidad una perspectiva de vida.

Antecedentes de los talleres literarios en Colombia

Parientes de las tertulias y talleres literarios, los talleres de escritura creativa tienen en Colombia una historia relativamente joven. Su surgimiento y supervivencia obedecen a las dinámicas de la enseñanza y la producción no formal; es decir, tienen su punto de partida en iniciativas locales o privadas de los escritores y de sus círculos culturales, y se han mantenido por fuera de los contextos formales de la educación.

Cabe mencionar entre los antecedentes más notables al grupo La Cueva de Ramón Vinyes en Barranquilla, en la década del cincuenta, al que asistieron Gabriel García Márquez, Germán Vargas, Álvaro Cepeda Zamudio, Alejandro Obregón y Alfonso Fuenmayor.

En los años setenta se encuentran el trabajo de Eutiquio Leal con su taller de la Universidad Autónoma y el curso de composición de María Fornaguera en la Universidad de los Andes. Otro de los primeros y más sobresalientes es el de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, que funciona desde 1978, tuvo a Manuel Mejía Vallejo durante quince años en su dirección y cuenta entre sus asistentes a Juan Diego Mejía, Luis Fernando Macías, José Libardo Porras y Jorge Franco.

Así mismo son de destacar el taller de Isaías Peña en la Universidad Central de Bogotá desde 1981, el grupo literario y cultural El Túnel de José Luis Garcés González que funciona hace 26 años en Montería, el taller literario Entreletras de la Orinoquía que se remonta a los años setenta y la Fundación Escribir no Muerde de Cali con más

de quince años de trayectoria. Con la creación del Ministerio de Cultura en 1997 se establece la Dirección de Artes, y con ella se formuló una iniciativa de articulación del sector literario a nivel nacional a través de una red de talleres. En 1998, se conformó una comisión de expertos que formuló y articuló las directrices para el sector literario, tarea que buscó integrar la literatura al campo de la creación y a una serie de acciones que constituyeron un primer paso hacia una política para el sector. La promoción de la formación cultural no formal fue identificada por ese grupo de expertos como una de las principales estrategias de trabajo.

A partir de entonces se emprendió un trabajo de diagnóstico y encuentros tendientes a poner en acción la Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa (RENATA). En el censo realizado en 1998, el Ministerio de Cultura llegó a identificar cerca de doscientos talleres en el país y, en 1999, se diseñaron los primeros lineamientos del programa. En ese mismo año se realizaron foros en las diferentes ferias del libro colombianas y producto de ellos se publicó *Bitácora de talleres literarios en Colombia*, un texto que recoge y difunde las experiencias de cuarenta talleristas de todo el país.

Esta bitácora proveyó un primer diagnóstico cualitativo del sector y fue el documento donde las diversas regiones del país plantearon formalmente la necesidad de enlazar los talleres a nivel nacional para el fomento de su desarrollo e intercambio. Sin embargo, en 2002, las reducciones presupuestales impuestas al Ministerio de Cultura supusieron importantes recortes que dejaron el proyecto de la red en suspenso.

Sobre estas bases y esfuerzos, la Dirección de Artes retomó en 2004 el programa y, en concertación con los Consejos Nacionales de Áreas Artísticas, lo incluyó como uno de los programas integrales del Plan Nacional para las Artes 2006-2010. En 2006 se puso en funcionamiento RENATA con dieciocho talleres regionales, convocados y seleccionados a partir del censo de 1998.

Este primer año, el Ministerio de Cultura financió los talleres y, en 2007, el Banco de la República cofinanció a los que se realizaban en sus sedes. Esta cofinanciación continúa hasta hoy. Posteriormente, la Dirección de Artes inició la gestión de convenios con las Secretarías de Cultura regionales y Fondos Mixtos de Cultura.

Mediante este mecanismo se hizo posible abrir la convocatoria RENATA 2008-2010, donde los talleres concursaron con sus proyectos para ser miembros de la red. Los veintiocho elegidos ya no recibieron financiación del Ministerio de Cultura, sino los diversos servicios ofrecidos por la red. A pesar de las dificultades de gestión que subsisten –la falta de apoyos firmes y constantes por parte de los entes territoriales a los talleres–, hasta la fecha se ha dado un claro proceso de crecimiento y consolidación de la red. En 2010 se creó el Área de Literatura dentro de la Dirección de Artes y se abrió la segunda convocatoria de RENATA 2010-2012, en la que fueron elegidos dieciséis talleres como nuevos socios.

Marco de políticas culturales

Origen y justificación de las políticas

El programa RENATA es una de las estrategias de fomento con las que el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de Artes, ha buscado dar respuesta a las necesidades y demandas del sector de la creación artística y cultural nacional. Varias de ellas fueron planteadas en el marco del Foro Nacional de Cultura (2000) y sus conclusiones fueron acogidas por el Plan Decenal de Cultura 2001-2010 (PDC) y el Plan Nacional para las Artes 2006-2010 (PNA).

El Plan Decenal de Cultura establece como punto de incidencia fundamental de las políticas para el decenio la superación de la tendencia a la centralización de la gestión y la producción cultural nacional, y el diseño de respuestas institucionales contundentes respecto de la situación de marginalidad y desigualdad que tradicionalmente han afectado a las manifestaciones culturales regionales. Por ello, el Plan Decenal de Cultura apunta decididamente a un proyecto de sociedad plural para la convivencia desde la base misma de la cultura, que promueva y proteja la expresión de su diversidad en medio de un clima de reconocimiento y diálogo que diversifique lo público y lo amplíe. Un antecedente importante de esta política aparece en la Ley 397 de 1997, Ley General de Cultura, que define las áreas en las que el Estado debe intervenir y la orientación que le debe dar a las políticas:

> i) impulsar dinámicas de creación, producción y disfrute cultural, al igual que de preservación del patrimonio cultural tangible,

> intangible y natural; ii) equilibrar la distribución, generación y acceso a los recursos donde prioritariamente se apoyen programas basados en la cooperación, concertación y cofinanciación; iii) democratizar y aumentar la oferta de bienes y servicios culturales de calidad; iv) favorecer la autonomía de las comunidades sobre su desarrollo cultural y aumentar la participación geográfica y poblacional en la vida cultural; y v) estimular las prácticas, tradiciones y saberes empíricos, académicos y científicos que sean autosostenibles (PNA, 37).

También exalta la creciente diversidad de la producción artística y cultural nacional, al tiempo que lamenta las fuertes dificultades con que se estrellan sus iniciativas para implementarse, potenciarse entre sí y hacerse sostenibles en el mediano y largo plazo. Así, señala como urgente y decisivo la toma de acciones para protegerlas y fortalecerlas, de tal manera que se balancee desde el sector público los desequilibrios de las dinámicas de bienes y servicios culturales:

> Sólo reconociendo y acudiendo a esos espacios y niveles de creación de la cultura para alimentar desde allí los proyectos de convivencia, podremos construir una ciudadanía democrática efectiva que a su vez nos permita enriquecer la calidad de nuestra vida en común. Conviene entonces identificar las ideas, nociones, prácticas y experiencias directas de creación cultural y de memoria que ayuden a construir una nueva cultura política, basada en principios y prácticas democráticas de acción, participación e inclusión (PDC, p. 26).

Esta respuesta desde las políticas culturales del decenio, que busca tener un impacto integral sobre el

campo de la cultura y sus actores, está de hecho alineada con el mandato de la UNESCO sobre el derecho a la expresión y el reconocimiento de la diversidad cultural. Según la declaración de dicho organismo, este derecho es fundamental para la convivencia y el avance de una política igualitaria, y es parte integral del desarrollo, por lo que en ningún sentido los Estados en vías de desarrollo deben considerarlo un tema secundario en sus agendas.

Plan Nacional para las Artes 2006-2010

El Plan Nacional para las Artes se construye sobre la base de un diagnóstico del sector realizado en 2004 y 2005, que fue alimentado por los consejos de áreas artísticas a nivel departamental, regional y nacional, y veintiocho mesas de trabajo de las Jornadas Regionales. Este plan llevó los lineamientos trazados por el Plan Decenal de Cultura al plano específico de las artes, teniendo en cuenta que se trata de un sector que es constructor de identidad y productivo, lo que lo convierte en un sector estratégico para la construcción de país. El objetivo central del Plan Nacional para las Artes es:

> […] valorizar –reconocer y empoderar– las prácticas artísticas como factor de desarrollo sostenible, de renovación de la diversidad cultural y principio de la ciudadanía cultural, mediante la generación y el fortalecimiento de procesos que construyen sector y dinamizan el entramado de actividades y relaciones que circunscriben el campo artístico.

Desde esta perspectiva, los objetos artísticos hacen parte de un entramado mayor: dinámicas institucionales, conceptos que ellas emiten y que generan valoraciones, clasificaciones y legitimaciones de las diversas posiciones que se tienen sobre el arte y lo artístico. En suma, se trata de situar a la obra artística y al artista en una amalgama de dimensiones, agentes, instituciones reguladoras, conceptos y validaciones, prácticas institucionales y prácticas al margen de lo institucional, acciones formalizadas y no formalizadas, etcétera, que conforman el campo artístico (PNA, p. 4).

El Plan Nacional para las Artes pone un gran énfasis en adelantar políticas de descentralización e inclusión que fortalezcan la producción permanente, avanzando hacia el desarrollo y consolidación del arte como subsector socioeconómico que integre las regiones. Así, se pretende fomentar la asociación de sus actores y la toma de decisiones estratégicas basadas en sistemas de información sectorial, no sólo para la comercialización y divulgación de las obras donde su asociación es más frecuente, sino para el fomento de redes de artistas y formadores en artes. Con esto se quiere hacer competitivo el sector y promover la calidad desde los procesos mismos de formación, la acreditación de saberes y la ampliación del campo laboral.

En el Plan Nacional para las Artes se ha remarcado la necesidad de abordar el arte desde una perspectiva integral de campo que exige una especial articulación de todos sus actores. Evidentemente, la democratización de las artes no sólo se refiere a los productores, sino al

acceso y disfrute de la ciudadanía de los productos culturales y artísticos.

Adoptar una perspectiva de campo es realizar una política integrada que vele por la articulación y profesionalización de los creadores del sector y exija, en lo que se refiere a su sostenibilidad, ampliar y consolidar sus públicos[1], y promover tanto la valoración institucional y profesional del artista como su valoración social. Para garantizar una mayor divulgación y circulación, el Plan Nacional para las Artes reconoce la necesidad de políticas de gestión editorial de nivel regional que refuercen el sector como un productor de bienes simbólicos de calidad basados en la propiedad intelectual, y estimulen la creación de proyectos editoriales que visibilicen las experiencias e investigaciones realizadas.

[1] El Plan Nacional para las Artes da cuenta ya de uno de los obstáculos más fuertes con los que se enfrenta aún hoy el Área de Literatura en las regiones, y que le ha significado un lento trabajo de concertación y sensibilización política a RENATA: "La única vía aparentemente fuerte y popular de circulación en el país son los festivales y las ferias" (PNA, p. 31). Indudablemente, los festivales generan interés y actividad en el sector, pero incluso cuando se trata de artes más asociadas al espectáculo, como las artes escénicas y la música, lo cierto es que ellos no fortalecen en realidad las comunidades artísticas, ni generan un consumo cultural cotidiano, estable, que haga sostenible y fomente la calidad de la producción permanente.

RENATA y la escritura creativa

A partir de una serie de sesiones de trabajo del Comité Asesor de RENATA en 2008, se llegó a una definición de la escritura creativa que enlaza varios conceptos claves para la red:

> La escritura creativa se plantea como la voluntad de expresar una realidad, una emoción, un mundo propio a partir del lenguaje. El deseo y la voluntad aparecen como imprescindibles en esta búsqueda de expresión personal, de exploración de la realidad a través de una voz propia que expresa los intereses estéticos del autor, el estilo personal de su escritura y la sensibilidad que manifiesta en la elección de sus temas[2].

Los miembros del comité remarcaban así el hecho de que la escritura creativa se nutre ampliamente de la realidad de quien escribe y va más allá de la necesidad de comunicar, pues ante todo propone la exploración del

[2] Ministerio de Cultura, *Renata y la escritura creativa*, p. 15.

lenguaje desde y a través de la experiencia literaria. Esa exploración tiene en cuenta no sólo el sentido de las palabras, sino sus resonancias estéticas, sociales y culturales.

El taller de escritura creativa supone un dominio del lenguaje escrito y de las herramientas disponibles para la construcción de relatos, pero tiene objetivos diferentes y de mayor alcance que un taller de redacción o de lectoescritura, pues se proyecta hacia la construcción de la voz propia de cada participante. Allí se trabaja para aguzar la mirada de los participantes sobre su realidad y potenciar la capacidad de dotarla de sentido resignificándola.

Planteada esta aproximación a su objeto central de trabajo, los miembros del comité definieron algunos aspectos del enfoque general de la labor de fomento de la escritura creativa que hacen los talleres de RENATA.

Estos aspectos involucran, como primera medida, consideraciones sobre el tipo de trabajo con la palabra y la memoria que se da según el trasfondo social y cultural de los escritores y las diferentes comunidades beneficiarias del programa. Por otro lado, abordaron algunas concepciones pedagógicas asociadas a lo literario, los requerimientos o retos del oficio mismo de la escritura y la importancia del trabajo creativo apoyado en el intercambio, para, finalmente, hacer algunas observaciones relativas al desarrollo del sector literario nacional y la profesionalización del escritor.

Preservación y reinvención de la palabra

Pensada como una red que enlaza una multiplicidad de espacios de exploración y creación con la palabra, RENATA es un proyecto que lejos de limitarse a difundir la cultura letrada tradicional, fortalece la producción regional y da visibilidad a sus formas propias de contar el país.

Quizá lo primero que haya que señalar para describir el enfoque general del programa es la noción de cultura que adopta y contribuye a potenciar a nivel nacional: una concepción dinámica que la entiende como ente vivo, multiforme, en permanente cambio y resignificación. Vista de este modo, la cultura integra tanto la memoria y las tradiciones, como las posibilidades de su reinvención en el presente y su transformación creativa desde la pluralidad de actores, narrativas y concepciones comprendidas en el territorio, y lo que no es menos importante, la conciencia de que esa memoria se enriquece con las concepciones procedentes de las dinámicas de intercambio cultural y las formas de expresión contemporáneas.

Parte de ello es la posibilidad de insertar las narrativas propias en el contexto de la literatura universal contemporánea y estar en condiciones de entablar un diálogo con ella, inscribirse en un panorama mundial y tener validez en él independientemente de tendencias, temas y colores locales. Desde este punto de vista, la memoria es un "acto de creación de sentido" y un diálogo en el tiempo entre grupos y entre individuos[3].

[3] Sobre esta definición de la memoria, ver PDC, pp. 30, 45 y ss.

Rescatarla y permitir que se enriquezca y se difunda supone buscar los medios para dar a los ciudadanos la palabra; es decir, supone llevar el concepto de reconocimiento más allá de la representación de identidades, y hacia iniciativas y espacios que les den voz para empoderarlos culturalmente. Dentro de esta concepción de la cultura, memoria y creación se entrelazan en la necesidad de preservar las narrativas y cualificar la formación artística, fomentando por un lado la experimentación y la investigación, e igualmente el registro y la preservación de los repertorios que constituyen el patrimonio simbólico de las regiones y las comunidades.

La labor de apoyo que RENATA realiza al campo literario nacional está basada justamente en la posibilidad de crear sentido desde una pluralidad de voces, que debe ser tan amplia como haga falta para permitir contar el país.

> [Hoy] se torna más que nunca expresiva la polisemia en castellano del verbo *contar*. "Contar" significa *narrar historias*, pero también *ser tenidos en cuenta por los otros*, y también *hacer cuentas*. O sea que en ese verbo tenemos la presencia de las tres dimensiones del comunicar y sus dos relaciones constitutivas. Primera, la relación del contar historias, relatos, con el contar para los otros, el ser tenido en cuenta; y es que para *ser reconocidos* necesitamos *contar nuestro relato*, ya que no existe identidad sin narración porque ella no es sólo expresiva sino constitutiva de lo que somos tanto individual como colectivamente. Y especialmente en lo colectivo, las posibilidades de *ser reconocidos*,

> *tenidos en cuenta* dependen de la capacidad que tengan nuestros *relatos* para dar cuenta de *la tensión entre lo que somos y lo que queremos ser.*
>
> Jesús Martin Barbero

Literatura y praxis: del análisis literario al oficio creativo

Otro ingrediente central del enfoque que sustenta el trabajo de la red es el hecho de que RENATA toma distancia de la aproximación tradicional al fomento de la literatura.

Dicha aproximación ha estado marcada por una concepción difusionista de la cultura en la que el papel de los formadores es dar a conocer acervos canónicos para su análisis y comprensión crítica. Por lo que se refiere a la literatura en particular, es evidente que la escuela primaria ha estado enfocada al desarrollo de la lectoescritura y al análisis en función de la comprensión de lectura del texto escrito, con lo cual ha limitado el trabajo creativo a un rol prácticamente accesorio, casi inexistente. También la academia tradicional ha dejado de lado el trabajo creativo, práctico y exploratorio, bajo la suposición de que la escritura no puede aprenderse en el diálogo y el quehacer colectivo, y debe confinarse al trabajo solitario del escritor. Los programas de pregrado de Literatura han hecho caso omiso al deseo de los estudiantes de convertirse en escritores y tienen una fuerte necesidad de un espacio de intercambio y aprendizaje para el desarrollo de su potencial creativo.

> El derecho al conocimiento, expresión y creación artísticos implica superar una perspectiva difusionista de la cultura, con su correlativa reducción del ciudadano a la condición de receptor-consumidor, para potencializar su condición de productor-creador.
>
> PLAN NACIONAL PARA LAS ARTES 2006-2010

El trabajo de los talleres articulados por RENATA, lejos de negar la importancia de la lectura y la reflexión sobre la literatura, tiene como rasgo característico el adentrarse en los procesos de creación y asumirlos como prioritarios. Así, acuden a la lectura de autores, al análisis de relatos y a la investigación sobre obras literarias representativas para enriquecer los procesos de construcción y exploración de los textos de los participantes, poniéndolos en función de la práctica del oficio mismo de la escritura.

De esta forma, el rigor crítico en los análisis de los textos literarios trabajados durante el taller se convierte en uno de los caminos privilegiados para descubrir las claves ocultas del oficio de la escritura.

Vale decir, a propósito del papel de la lectura dentro del trabajo de los talleres, que es innegable que uno de los insumos claves del desarrollo de la escritura creativa en los talleres está justamente en la lectura, porque el proceso creativo supone siempre un diálogo con otros en el tiempo y el espacio; de ahí que la escritura como labor creativa resulte impensable sin la exploración de autores, narrativas, géneros y discursos de otros creadores, lugares o épocas. La exploración creativa es a la vez exploración de sí y

del otro, de la realidad personal y de la realidad en que el autor puede insertarse como sujeto cultural.

> […] si un taller es el espacio en que se procesan cosas, en el que se juntan materiales diversos para armar la sorpresa de lo redefinido o de lo nuevo, en el que los más experimentados permiten que aprendices entren un poco a su propio mundo de las cosas aprendidas y profundas, entonces el espacio ideal para un taller de creación literaria es una biblioteca. Ese almacén en el que están recogidas las experiencias del taller personal de miles de escritores.
>
> MIGUEL IRIARTE

Finalmente hay que mencionar que en 2007 se inaugura la Maestría en Escrituras Creativas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia –la primera en su género en el país–, bajo la dirección de Azriel Bibliowicz, y que, en 2008, el programa de Diplomado de Creación Narrativa bajo la coordinación de Isaías Peña de la Universidad Central fue promovido a nivel de especialización.

La existencia de estos programas de enseñanza formal constituye un avance significativo en el apoyo institucional al desarrollo de la escritura creativa y a la profesionalización del oficio de escritor; ellos significan un adelanto que fortalece el horizonte de desarrollo para los jóvenes escritores y a la vez potencia y ratifica el valor del trabajo de fomento realizado desde la red.

Una pluralidad de voces en un país de contrastes

Dada la diversidad cultural y los dispares niveles de desarrollo educativo en Colombia, al emprender su rol como red, RENATA se enfrenta a un complejo reto. De una parte, el programa se plantea como un vehículo para fomentar y difundir la producción literaria de calidad desde espacios no formales. En este sentido, el esfuerzo de los directores de taller apunta primordialmente a enriquecer el trabajo creativo de los escritores en formación acompañando sus procesos, afianzando un espacio de intercambio crítico y propiciando su contacto con una visión contemporánea de la literatura.

Los coordinadores nacionales de RENATA han buscado, por su parte, facilitar un diálogo permanente que fortalezca el sector mediante encuentros con escritores de renombre nacionales e internacionales, y publicando los mejores trabajos en las antologías.

Al visibilizar y promover la creación literaria en las regiones, RENATA desea cumplir un rol que resulta clave en el desarrollo de la narrativa nacional: contrarrestar progresivamente el nivel de aislamiento y la ausencia de reconocimiento en el campo literario que los autores de muchas regiones han padecido históricamente. RENATA trabaja por igual en centros urbanos y las regiones, y con poblaciones y espacios sociales alternativos, cuyo conjunto configura un complejo mapa de narrativas y tradiciones. Además hace su labor de

apoyo donde la infraestructura cultural es muchas veces precaria, y las circunstancias sociopolíticas de la población son complejas y poco propicias al trabajo artístico y cultural.

La red capacita y acompaña gestores en el proceso de creación y sostenimiento de talleres para que el trabajo con la palabra sea posible y fecundo, y apunte a una producción continua y depurada.

> La idea de que existe una literatura regional es un poco equívoca. Detrás de ese concepto se oculta una visión condescendiente que propone que la literatura de los grandes centros culturales es la que trasciende y las expresiones de la periferia son más bien piadosas excepciones que los grandes gurús autorizan con un gesto de sus manos adornadas de anillos y reconocimientos. No existe una literatura que se produce en o para las regiones, solamente existe la literatura a secas . En el mundo existen toda clase de autores haciendo literatura todos ellos tienen en común el deseo de comunicarse con sus semejantes por medio de la palabra, de poner en tela de juicio el orden del mundo que les tocó en suerte y de proponer una estética personal para su interpretación. Pero si no existe literatura regional, sí existe una manera regional de observar la vida. Es evidente que no hay una receta única para escribir narraciones literarias. Todas las historias están matizadas por los ingredientes que conforman el lugar del mundo que está narrando. Y todo rincón propone una visión nueva al enfrentar el hecho literario.
>
> Roberto Rubiano Vargas

La formación del taller: el trabajo colectivo

Desde luego, cuando se habla de la formación en escritura creativa, son hondas y largas las discusiones que se han dado sobre metodologías, contextos de trabajo, pretensiones y alcances. Que un programa como RENATA tome distancia con respecto de las herramientas de la educación formal es entonces natural. Pero igualmente cierto es la tradicional ausencia de alternativas disponibles en el sector formal y profesional de la educación para los estudiantes de literatura que desean convertirse en escritores. Y ante todo es un síntoma preocupante: esa ausencia revela una falta de conciencia, que sólo recientemente se ha revaluado, sobre el hecho de que la profesión del escritor tiene un valor cultural y laboral no menor a cualquier otra del campo artístico o humanístico. Desde este punto de vista puede argüirse que cualquier oficio o profesión creativa requiere del trabajo individual y que en ningún caso se espera que la formación profesional garantice resultados automáticos, especialmente cuando se trata de este tipo de disciplinas.

Estudiar artes no es garantía de que alguien se convierta en artista, ni estudiar filosofía lo es para hacerse filósofo, y sin embargo las escuelas no formales en la mayoría de las artes son tanto o más antiguas que las escuelas técnicas o científicas, y su legitimidad como espacios de formación difícilmente puede ponerse en cuestión. Su existencia se fundamenta en el hecho de que la socialización, el trabajo colectivo, la convalidación de los saberes y la pertenencia a una comunidad cultural o de

investigación pueden ser herramientas claves de la cualificación y valoración de los productos creativos. En otras palabras: los talleres de RENATA no aspiran a formar automáticamente escritores, pero trabajan bajo la conciencia de que los escritores en formación pueden enriquecer mucho su oficio a partir de espacios colectivos de formación.

Consciente de las dificultades que esta discusión plantea, RENATA ha encauzado su trabajo en el apoyo de la educación no formal, pues este tipo de formación cuenta con las ventajas del trabajo colectivo y guiado, pero retiene al mismo tiempo el carácter libre, voluntario y exploratorio que las estructuras curriculares formales a menudo excluyen. Esta focalización inicial responde al objetivo de avanzar en la cualificación de la formación por fuera de la academia; pero es importante anotar que RENATA ha estado al mismo tiempo abierta a apoyar procesos de desarrollo del oficio en el ámbito formal de la educación literaria dentro de los programas de educación superior que han abierto espacios para talleres o diplomados.

RENATA desea constituir un entramado donde ambos tipos de formación sean posibles y convivan armoniosamente, de tal manera que las opciones de apoyo del sector literario a los escritores en formación se diversifiquen y constituyan un espectro que facilite la continuidad de los procesos de formación.

Es desde esta perspectiva que la socialización de experiencias significativas y herramientas de trabajo en los talleres se convierte en un objetivo clave de RENATA: más allá de afinidades con uno u otro enfoque

pedagógico, lo importante para RENATA es que el sector cuente con una gama de opciones, fortalecer una comunidad que acoja y acompañe –desde diversos niveles y con una multiplicidad de metodologías– a quienes quieren emprender el proceso de forjarse como autores o explorar sus voces y narrativas. Conviene mencionar que una de las estrategias de RENATA basadas en el trabajo colectivo que mayor acogida ha tenido entre los talleres de la red son las visitas de escritores asociados. Estas visitas han sido concebidas como un modo de acercar los escritores en formación a autores de trayectoria que deseen acompañar sus procesos, pero también compartir su propia experiencia en el desarrollo de una obra personal sólida y reconocida.

Los escritores desarrollan talleres especiales de apoyo a los procesos locales y brindan un cierto acompañamiento al grupo, de modo tal que puedan hacer un seguimiento a los avances del mismo y enfocar su aporte según las necesidades particulares de cada uno.

Lo interesante de la experiencia de intercambio que suscitan la visitas no es sólo que los participantes las encuentren muy estimulantes para su trabajo y reafirmantes para su vocación de escritores –pues los autores ayudan, entre otras cosas, a desmitificar y humanizar la figura del escritor–, sino que los mismos escritores manifiestan aprender sobre su oficio y sobre el país mismo como contexto de su producción a través de experiencias de debate que los confrontan y aportan una gran riqueza a su propia construcción de narrativas.

RENATA comenzó a ser una aliada para mí: una especie de biblioteca humana difícil de conseguir en ninguna parte, un proveedor de país, de acentos, de comidas, de preocupaciones, de nombres de gente hermosa que trabaja con las uñas en algo tan 'inoficioso' como es la literatura. Y comencé también a darme cuenta de que los señoritos de la capital nos quejamos mucho, aun cuando tengamos a nuestro servicio el aparato cultural más grande del país. Y que toda esa gente de provincia vive ávida de conocimiento, como si hubieran nacido ayer. No ostentan el descreimiento capital tan duro, se la pasan consiguiendo revistas literarias, leyendo los escasos libros que poseen, intercambiando ideas, textos y vida, con la impronta de una enorme sonrisa de optimismo en el rostro. Así que mi país, después de RENATA, huele realmente a país. Huele a manglar y a selva, a sábanas costeñas y montañas cafeteras, huele a Old Parr y vallenato, a ganado llanero y a frontera, a cervezas tomadas en distintos malecones, a un país que se está haciendo, quizá por primera vez, desde su propio imaginario. Mi lectura de país es mucho más amplia gracias a esos pequeños talleres literarios a lo largo y ancho del territorio nacional. Puedo decir, por tanto, que también yo soy un beneficiario de RENATA.

CRISTIAN VALENCIA

Planeación de un taller de escritura creativa

Todas las sugerencias metodológicas que se encuentran a continuación permitirán a los interesados en crear un taller de escritura creativa tener en cuenta los aspectos relevantes para su funcionamiento, de acuerdo con las experiencias recogidas por RENATA en sus cuatro años de funcionamiento. Para la elaboración de esta guía, se han revisado con atención los programas de los talleres RENATA, los textos sobre la enseñanza de la escritura creativa de los directores de los talleres, las recomendaciones de los escritores asociados, los lineamientos del comité asesor y los conocimientos consignados por los coordinadores nacionales en sus informes.

Pero sobre todo hay que recordar que, desde su origen, RENATA ha pretendido ser un espacio de articulación de iniciativas locales de escritura creativa, muchas de las cuales tienen ya una trayectoria importante en el desarrollo de talleres literarios, con sus metodologías y enfoques particulares. Por lo tanto, los lineamientos metodológicos del taller deben ser lo suficientemente

amplios, flexibles y claros, de modo que fortalezcan la autonomía de los directores dando rienda a su creatividad y, simultáneamente, garanticen cierto nivel de calidad y profundidad del trabajo.

Alcances y proyección

Para el escritor en formación, el taller es una comunidad creativa y un espacio de entrenamiento en el oficio de escritura donde aprende a escuchar y a valorar el trabajo de otros, y se somete por igual a sus críticas y escucha sus aportes; es un lugar donde explora e investiga las posibilidades de escritura que ofrece la tradición literaria, pero también conoce, aprecia y aprende de los procesos de sus colegas.

Como en cualquier otro campo, puede resultar de utilidad que el taller defina unos objetivos, los cuales, una vez cumplidos, permiten al integrante dar cierre a un proceso e iniciar otros, de modo que se mantenga motivado, sea cada vez más autónomo y, si le interesa, se amplíen sus posibilidades de desempeñarse en trabajos donde la lectura y la escritura sean esenciales. En este sentido, el objetivo del taller no es ser un lugar del que dependa el escritor para mantener una producción activa, sino constituir un primer espacio de investigación y formación que fortalezca la confianza en sus propias capacidades y proyectos, afiance hábitos de escritura y ofrezca herramientas para un trabajo autónomo y personal. Así, el taller de escritura creativa sirve como espacio de formación, creación, circulación

e investigación literaria, donde se fortalecen los hábitos de lectura y escritura, se ofrecen herramientas para un trabajo autónomo y personal, y se refuerza la confianza en las capacidades y proyectos creativos de sus participantes.

Cualidades que debe tener un taller

> Aunque escribir es tal vez una de las pocas faenas que no se enseñan, escribir sí sobrepasa el simple hecho de redactar correctamente, y en muchas ocasiones basta un contacto, una amistad, unas tertulias sin ánimo dictatorial, unas observaciones de experiencia, un estímulo en su hora oportuna, para que alguien decida su destino de escribir: en este sentido sirven los talleres literarios.
>
> Manuel Mejía Vallejo

A partir de las experiencias de los talleres asociados a RENATA, las pautas o consideraciones que han resultado de provecho son las siguientes:

- **Escribir es reescribir.** La labor de preparación de texto, que incluye la corrección y edición de los escritos creados en el taller, es un trabajo conjunto entre el autor y sus compañeros, con la mediación del director. Hay que descartar, tachar, borrar y desechar; aprender a identificar lo que cada texto necesita para ser sólido y contundente, de tal manera que se tenga control del mismo para que los recursos empleados

y los efectos logrados sean fruto de decisiones conscientes y no de meros accidentes.
Resulta vital que el grupo aprenda a actuar como el editor de cada autor, para que el autor logre ver su trabajo con nuevos ojos y, de paso, los participantes aprenda a reconocer sus virtudes y fallos en el trabajo de los demás.

- **La escritura creativa se nutre de la tradición literaria.** El intercambio de textos literarios, la lectura en voz alta y la conversación sobre las lecturas avivan la imaginación y enriquecen la sensibilidad estética de los participantes. En el proceso de formación de escritores resulta vital que se conviertan en lectores críticos, capaces de entrever los mecanismos de un texto y las herramientas escogidas para lograr el efecto estético que causa.
  Se busca incentivar la lectura dentro y fuera del taller, pues los textos literarios son el espejo donde los escritores en formación se observan. Los aciertos y desaciertos de las obras literarias permiten desarrollar una mirada crítica y, a la vez, identificar los gustos e intereses personales.

- **El respeto por el otro.** Dado que los intereses, las necesidades y la experiencia en escritura son distintos según cada participante, se debe respetar el proceso de cada cual. En el momento de hacer los aportes o las críticas del trabajo de los otros, se debe poner entre paréntesis los gustos personales y, por lo tanto, evitar imponer un solo estilo o punto de vista particular.

- **El ritual de escribir.** El taller procura generar o fortalecer hábitos de escritura, que son fundamentales para el desarrollo de un proceso creativo a largo plazo. Sin embargo, el taller no es un fin en sí mismo sino un espacio donde el asistente descubre el ritual de la escritura; su permanencia en el taller no debe ser un sucedáneo de su trabajo en soledad. Si el taller es el único espacio o momento en el que el asistente trabaja, se corre el riesgo de caer en el *taller circular*, donde se repite el ritual de la corrección en conjunto pero no se arriba a resultados acabados.

  El taller debe proponerse metas e, idealmente, debe apuntar al momento de la edición final de los textos; así evitará caer en el proceso mecánico de la escritura de corrección perpetua, que puede generar una dependencia al trabajo en conjunto en lugar de alimentar la capacidad crítica del individuo creador y prepararlo para enfrentar las decisiones finales que compromete la publicación, ya sea en el *blog* del taller o en un medio impreso.

- **Encuentro entre pares.** Lejos de ser una cátedra magistral, el taller promueve un encuentro entre pares como mecanismo de aprendizaje. Allí, el diálogo estimula la escritura y propicia la formación de una comunidad creativa. El director, como su facilitador y orientador, aporta su experiencia con el oficio y promueve una comunicación horizontal, abierta y crítica.

- **El proceso es tan importante como el resultado.** La producción del participante debe valorarse por el proceso y no únicamente por el resultado. Parte fundamental de un buen proceso es que el participante supere su desempeño inicial, afiance sus habilidades y persevere en el desarrollo de sus proyectos creativos. Desde luego, algunos proyectos desembocarán en un punto muerto, pero es importante no abandonarlos a medio camino sin haber trabajado lo suficiente en ellos o sin buscar alternativas para llevarlos a feliz término. En cualquier caso, el director debe reconocer y ayudarle al participante a valorar el aprendizaje logrado en el camino.

- **Saber descartar.** Parte de la formación del taller es ayudarle a sus participantes a darse cuenta de que escribir bien implica "saber descartar": desarrollar la capacidad autocrítica suficiente para saber cuándo "dejar ir" y cuándo continuar trabajando una historia.
  Algunas historias mueren en el primer borrador, pero lo más difícil es tomar decisiones con las historias que, aunque llegan a trabajarse mucho, en definitiva no funcionan. Además, en el proceso de reescritura hay que saber descartar o desprenderse de ideas que no aportan, de escenas o personajes que no añaden nada significativo a la historia, etcétera.

- **El taller es una búsqueda.** En el taller se debe estimular la búsqueda de temas, la observación aten-

ta, la sensibilidad del escritor en formación para enriquecer y dar profundidad a su producción[4].

> La posibilidad de participar en un taller es, para una persona que lee y escribe, sumamente valiosa en el desarrollo y ejercicio de su capacidad literaria. Conlleva la interlocución con un público crítico. Muchas de las preguntas que un individuo se hace en situación de escribir en soledad pueden tener respuesta dentro de un taller. Este tipo de experiencia amplía el potencial de búsqueda y hallazgo de la persona al poner a su alcance los recursos, las ideas, las vivencias de un grupo que comparte el amor por las letras.
>
> Rodrigo Escobar Henao

- **La publicación como culminación del proceso.** Es importante que el taller maneje unos parámetros claros de calidad tanto en la producción como en la publicación de textos. La publicación es en cierto modo la culminación de un proceso, el cual implica, por un lado, un tiempo en el que el autor ha dejado reposar el texto y ha podido tomar distancia de él para corregirlo o modificarlo y, por otro, un lector o editor externo que pueda señalar o sugerir las inconsistencias que el autor no logre ver.

[4] A este respecto véase el interesante desarrollo que hace Guillermo Samperio sobre la fase de "figuración" que el proceso germinal de construcción del cuento involucra, en *Después apareció una nave*, México: Alfaguara, 2002, p. 52 y ss.

- **Los detonadores de la escritura.** Además del trabajo de escritura individual por fuera del taller, es vital el desarrollo de ejercicios *in situ*. La redacción de escritos durante la sesión constituye un primer momento en el que el autor suelta la mano, explora, y se vale de "detonadores". Estos ejercicios son útiles igualmente para abrir un espacio de intercambio entre los participantes del taller donde tengan cabida la improvisación y el juego creativo.

- **La publicación en la web.** Por otra parte, si existe la posibilidad, resulta fructífero servirse de las diversas alternativas de discusión, corrección y publicación vía digital o virtual, como son los correos, los grupos de discusión, las páginas web y los *blogs* que los directores pueden coordinar para hacer talleres de edición virtual. Todos ellos permiten apoyar el taller con un soporte alternativo de fácil acceso, desarrollar discusiones a profundidad y hacer seguimiento de los procesos de los textos. En la página web de RENATA (www.tallerliterario.org) se puede encontrar un buen directorio de estos sitios.

La enseñanza de la escritura creativa

El trabajo con la escritura creativa implica varios aspectos clave que apuntan hacia la calidad literaria, independientemente del lugar donde se lleve a cabo, el nivel de formación de los escritores y de las dinámicas específicas de cada director. Algunos de estos aspectos son:

- **El manejo de la lengua escrita.** Si bien el taller evita centrarse en aspectos formales como la gramática o la sintaxis, el conocimiento del lenguaje es una herramienta necesaria para el desarrollo integral de la escritura. Este conocimiento formal permite una mejor exploración y experimentación con la escritura, ejercicio inherente a la creación misma.

- **De la idea germinal a la construcción de un relato.** Dejando a un lado cuál es el material inicial con el que comienza a trabajar el escritor –un testimonio o el embrión de un relato, por ejemplo–, la dinámica del taller le permite encontrar el modo idóneo para contar lo que se propone; es decir, debe propiciar el hallazgo de un estilo, de un argumento, de un registro literario que le permita continuar y darle forma[5].
  Una forma en que los talleres pueden poner de presente el papel crucial de estas decisiones sobre el resultado final –y sobre la enorme gama de posibles caminos– es proponer ejercicios donde los integrantes trabajen una misma historia dada de antemano, para luego constatar la diversidad de relatos que surgen de ella y comparar las ventajas del uso de los diversos recursos disponibles.

[5] Especialmente iluminadores de este aspecto son el texto de Yolanda Reyes incluido en *Este verde país*, pp. 103-110, y "Taller de crónica", de Harold Kremer, incluido en *Primer Seminario de Talleres*, pp. 82-95.

- **Una voz propia.** Se refiere, en un sentido general, al estilo o estilos que cada escritor necesita para contar sus historias o el mundo según su personal perspectiva; se puede referir también a un modo característico y único de manejar el lenguaje, y al cual el escritor llega aprovechando el intercambio que se da en el taller, que le sirve para depurar su escritura de lugares comunes, frases superfluas y fórmulas trilladas.

- **La relación con el lector.** Un elemento crucial que el taller pone a funcionar en los escritores en formación es la conciencia del lector. El trabajo colectivo despliega un mundo de interpretaciones, deseos, connotaciones y conexiones que su texto suscita en quienes lo leen.

  El taller sirve como primer espacio de debate en el marco del cual el escritor se enfrenta con los efectos impredecibles de su texto, con la crítica en su forma más espontánea y quizá más productiva y asertiva, pues proviene de sus propios colegas, de modo tal que en el proceso puede aprender a recibirla y a darla constructivamente. Es interesante enfatizar que la corrección de los textos provendrá de los participantes mismos y no exclusivamente del director del taller[6].

[6] C. I. Giraldo, "Talleres de literatura de la Biblioteca Pública Piloto", en *Bitácora*, p. 44. y Harold Kremer, *Bitácora*, p. 198.

- **Análisis de textos.** Al igual que la crítica y los comentarios sobre los textos escritos por los participantes generan un diálogo tanto con el autor del texto como con los demás participantes, la lectura y el análisis cuidadoso de los textos de escritores publicados son una valiosa herramienta de enseñanza, pues ayuda a formar el propio criterio y a asumir la crítica como parte del proceso creativo.

  El director de taller debe realizar los ejercicios de análisis siempre dentro de un contexto claro de trabajo para que esta labor de análisis resulte de pleno provecho según la formación de cada uno de los escritores en formación.

Los momentos del proceso creativo

Este apartado busca trazar un recorrido por los momentos que componen el proceso creativo, pues cada fase de este proceso tiene unas necesidades específicas, requiere de cierta bibliografía y de un acompañamiento determinado del director de taller. Este apartado no pretende ser una camisa de fuerza, sino hacer unas recomendaciones sobre los diversos momentos del proceso creativo, para que el director de taller los desarrolle de acuerdo con su experiencia.

El punto de partida

Todo texto surge de una intuición inicial: una sensación, una imagen, una conversación ajena, una música, una idea, otra historia leída o escuchada, etcétera. Por lo

general, está estrechamente ligada a las preocupaciones, intereses, deseos o miedos más profundos de quien escribe. Los participantes con frecuencia requieren de un diálogo, tanto con el director como con los otros participantes, que les permita explorar su intuición inicial a partir de las preguntas de los otros, la conversación y la lectura. La escritura creativa funciona a partir de la emoción y la intención; el propósito es traducir ambas en palabras. Acerca del punto de partida deben señalarse dos rasgos clave:

- **La imagen inspiradora de la creación:** este aspecto es llamada por Julio Cortázar como "el objeto mágico", que puede ser algo material o un concepto. Puede ser una experiencia que contenga una época de la vida, una imagen que resuma una visión del mundo o una frase que refleje un deseo o una obsesión.
- **Qué pasaría si...:** las hipótesis, las preguntas y el juego con los posibles alimentan la aparición de la "chispa", del "disparador" o de la "masa amorfa" que luego ha de transformarse en texto.

> Las hipótesis –Novalis escribió– son redes: tú lanzas una red y encuentras algo'. Veamos un ejemplo ilustre: ¿qué pasaría si uno se despertara transformado en un escarabajo? A esta pregunta contestó Franz Kafka en *La metamorfosis*. En el interior de esa hipótesis todo se vuelve lógico y humano, se carga de significados abiertos a diferentes interpretaciones, el símbolo sobrevive autónomamente y son muchas las realidades a las que se adapta.
>
> Gianni Rodari

El proceso de escritura creativa: ¿un viaje con mapa, brújula o a tientas?

Todo texto surge de una "chispa", una imagen o una idea. Esta primera aproximación intuitiva logra su maduración por medio de preguntas que van delimitando el tema y sus posibles desarrollos. Darle un cauce a una idea incierta es parte de los objetivos del taller.

La lectura de textos literarios ajenos sirve como acompañamiento; ellos son como un espejo que hace de interlocutor y que interpela el propio texto durante el proceso de creación. Algunos escritores, para esclarecer la atmósfera o el tono, trazan un mapa o hacen una bitácora antes de lanzarse a escribir. Otros prefieren no hacer un plan exhaustivo sino lanzarse a escribir, para lo cual utilizan como "brújula" el detenerse cada tanto, revisar lo hecho y replantear el rumbo que está tomando su texto. Otros, incluso, se ponen a escribir sin más, sin brújula ni mapas, y dejan que el texto mismo defina sus propios derroteros. Sea cual sea el camino que elija el participante del taller, su trayecto ha de ponderarse a través de preguntas que vayan poniéndole límites al texto, para que este responda a unas reglas propias y de esta manera se forje un mundo propio, coherente y verosímil.

Un primer borrador

Con esas intuiciones, los participantes escriben un primer borrador teniendo en cuenta los criterios establecidos por el director. Tanto él como los integrantes del taller deben leer previamente los trabajos, con tiempo suficiente para hacer comentarios y recomendaciones.

Durante la sesión del taller, el director podrá compartir dichas observaciones con el autor y entregarle el texto con sus comentarios por escrito.

El proceso de reescritura y edición

El desarrollo de un texto exige hacerse muchas preguntas, tomar decisiones y a menudo desandar el camino y buscarle otras posibilidades. Por ejemplo, suponer otro desenlace, narrar en primera y no en tercera persona, etcétera.

Es preciso saber identificar lo que sobra y lo que falta, recordar que la escritura es un largo proceso en el cual hay que reescribir y escudriñar otros textos. Además, en muchas ocasiones es necesario saber tomar distancia del texto, pero también saber detenerse en un momento dado y evitar caer en un proceso de hipercorrección que lo arruine. Es tanto o más grave dejar un texto sin trabajar como corregirlo excesivamente; la escritura requiere de varias lecturas, distancia y paciencia para saber esperar el momento de darlo por acabado, sin prisas o presiones que afecten el proceso natural de maduración que tiene todo texto literario. Además, los aportes de uno o varios lectores de confianza, en las distintas fases de maduración de un texto, permitirán ver las debilidades que el autor no puede ver por sí mismo.

> No creo en un escritor que corrige menos de treinta veces una historia; es un vago o un farsante.
>
> Pablo Ramos

La circulación

Dado que se escribe con la intención de ser leído por otros, se espera que en los talleres el círculo se cierre con la publicación del texto en el portal web o en otros formatos. RENATA publica una antología anual que busca alimentar la capacidad reflexiva y crítica de los autores, gracias al nuevo intercambio que se tiene con los lectores. Se llega a ella cuando un texto ha sido evaluado, madurado, corregido por uno o varios lectores externos y, sobre todo, cuando ha pasado por las manos de un editor profesional externo al taller.

El trabajo del taller

Entre los objetivos de un taller de escritura creativa se encuentra el de constituirse como un laboratorio colectivo para la investigación y creación de textos literarios; es decir, trabajar con los participantes de manera práctica y analítica en el desarrollo y consolidación de su potencial como escritores, sin importar el género o la forma literaria que decidan explorar.

Es conveniente que el director del taller reserve espacios para el trabajo de escritura *in situ* guiados por ejercicios puntuales y, al mismo tiempo, asegure el desarrollo consistente de trabajos por fuera del taller para ser luego leídos, analizados o corregidos allí de manera colectiva, pero también, y a mayor profundidad, de modo individual.

> Un taller literario es, en una primera aproximación, un ámbito de reunión y diálogo donde jóvenes –y no tan jóvenes– escritores hablan de su obra, también de las otras obras, y esencialmente rompen su aislamiento.
>
> MARCELO COHEN

Por otra parte, el contacto del participante con otros directores de taller y escritores de trayectoria es uno de los insumos clave del desarrollo de las actividades del taller. De hecho, el papel de RENATA es en buena medida facilitar este intercambio por diversos medios.

Para el mayor aprovechamiento de las visitas de los escritores, se recomienda que el director del taller busque la manera de que la experiencia del escritor sirva para entender los procesos creativos de los participantes, según la etapa en la que se encuentre el taller o el tema que se esté tratando. Por ejemplo, resulta provechoso propiciar con antelación una reflexión colectiva sobre la obra del escritor visitante.

Elementos del taller

Teniendo en cuenta lo anterior y las necesidades de sus integrantes, es necesario que el director diseñe un programa en el que señale las actividades y lecturas que desarrollarán a lo largo del taller. Hay varios elementos que, especificados desde un principio, pueden resultar de provecho para los proyectos que cada cual quiera desarrollar. Este programa debe contener:

Un cronograma y una intensidad horaria

El director tiene la posibilidad de definir, dentro del ciclo o cronograma anual, unas etapas básicas de trabajo, teniendo en cuenta la intensidad horaria y la dedicación exigida a los participantes.

Esto les permitirá, tanto al director como a los participantes del taller, trazarse metas razonables y proponer productos concretos para cada etapa dentro del cronograma previsto[7].

[7] Los talleres de RENATA tienen –en general– una intensidad de una sesión semanal de tres horas y funcionan con ciclos anuales en contextos universitarios semestrales.

Un objetivo general

En general, los talleres definen el o los géneros que esperan explorar y llegar a manejar. Luego de este momento, muchas veces resulta útil que los participantes definan un proyecto individual de creación literaria y asuman el taller como un espacio para su desarrollo. La perspectiva de entregar un producto al final del ciclo completo del taller no sólo es estimulante y da sentido al trabajo del taller, sino que permite darle un cierre al proceso.

Unos objetivos específicos

Establecer metas parciales basadas en temáticas, herramientas del oficio o fases de trabajo permite darles un hilo conductor claro a los ejercicios y continuidad al desarrollo de los proyectos de escritura. Aunque no haya un método ni un orden estricto, los siguientes son los momentos que, se recomienda, deben existir en cada taller –simultánea o sucesivamente–: una *familiarización* con el campo literario en los géneros pertinentes –etapa de abundantes lecturas–; uno de *análisis*, soportado en textos teóricos y en la reflexión sobre el uso de recursos técnicos en los textos ya leídos, y uno de desarrollo de la *escritura*, en el que los participantes usan las herramientas identificadas de acuerdo a las posibilidades y necesidades de sus propios textos[8].

[8] Isaías Peña, por ejemplo, habla específicamente de *reconocer, conocer y crear*, como tres etapas clave; cfr. "Definición y elementos del taller de creación literaria", en *Seminario*, pp. 112 y ss. Luis Fernando Macías propone una mecánica similar en su *Taller de creación literaria*, pp. 26 y ss.

Cualquiera que sea el orden definido –en una misma sesión o en varias–, estos tres elementos son necesarios por igual en la dinámica del taller. Por eso es importante establecer metas concretas que los incluyan y que puedan cumplirse en el cronograma y verificarse mediante resultados o productos concretos.

Descripción de las sesiones

Cada sesión del taller debe incluir los siguientes aspectos:

- **Objetivo.** Lo propone el director según el momento en que se encuentre el taller. Puede consistir en ejercitarse en un género específico o proponer desarrollar una historia con ciertas restricciones o a partir de cierto tema. La sesión también puede tener el propósito de realizar uno de los ejercicios que se proponen en la tercera parte de la guía.

- **Lecturas.** Se realizan dentro o fuera del taller. Pueden ser de cualquier tipo –literarias y técnicas– y deben tener la intención de orientar hacia el cumplimiento del objetivo. En el caso de escritores ya publicados, la lectura de sus textos debe hacerse con miras a un análisis técnico de su escritura.

- **Retroalimentación.** Es la constante evaluación cualitativa del proceso que hace el grupo al trabajo de cada persona. Se espera que esta etapa enriquezca

el propio producto creativo y sirva para dar mayor autonomía al trabajo individual.

- **Producto.** Se refiere al texto que resultará del trabajo del participante tras varios momentos de revisión y depuración, tanto grupal como individual.

Bibliografía

Definir los textos –literarios o técnicos– que se leerán en el proceso permite apoyar y pensar estratégicamente el desarrollo del taller. Resulta práctico asegurarse de que la bibliografía esté disponible para los participantes en las bibliotecas locales o a través de Internet. Igualmente se recomienda que el director de taller vaya configurando un acervo de textos que sirvan tanto a los procesos grupales, como a los procesos individuales, en función de su proyecto.

Desde luego, la dinámica del trabajo requerirá textos no contemplados inicialmente en el programa y debe estar abierta a las propuestas de los participantes. Sin embargo, su inclusión deberá articularse siempre con los objetivos trazados, de manera que las nuevas lecturas apoyen el proceso.

Evaluación

Contar con unos parámetros y objetivos concretos dentro del proyecto del taller permite saber si el trabajo realizado cumple con sus propósitos más generales y cómo lo

hace concretamente. Definir criterios de evaluación permite realizar ajustes en el proceso y contribuye a construir un balance final y a trazar planes de acción y mejoramiento para nuevos ciclos.

> La edificación de la disciplina y la ritualización del trabajo, inherentes al taller de escritura creativa, rompen los mitos del 'escritor maldito' o 'inspirado por la divinidad' para privilegiar la labor artesanal del aprendiz de escritor, en el cual la lectura en relieve, el estudio minucioso o los borradores de trabajo ocupan el primer lugar.
>
> Cristo Rafael Figueroa

La evaluación de la producción de los participantes es otro elemento clave para el taller. Al tratarse de espacios de enseñanza no formal, la evaluación de los procesos individuales tiene como fin retroalimentar el trabajo realizado y, en consecuencia, permitir al participante valorar su propio proceso como escritor en formación. Teniendo en cuenta su fuerte carácter subjetivo y a partir de criterios claros, esta evaluación debe ser siempre de tipo cualitativo. Para ello se tendrá en cuenta no sólo los resultados y las habilidades adquiridas, sino también los procesos, empeño y disciplina de cada participante para trabajar con el texto, que son en definitiva los que le permiten obtener resultados.

Una retroalimentación completa del proceso al cierre del ciclo –en la que cada opinión esté debidamente sustentada–, junto con la entrega de un certificado de asistencia al taller, fomenta la constancia del trabajo de los participantes –dentro y fuera del taller– y les permite

finalizar su experiencia formativa con una clara conciencia del progreso realizado y de los aspectos por trabajar en el futuro.

Perfiles de los participantes, los directores y los escritores

Los participantes

Son el corazón de los talleres de escritura creativa y de RENATA. Participan de manera regular en las sesiones de taller e intervienen de manera activa con sus textos, lecturas y ejercicios propuestos. El papel del participante comprende:

- **Presentar una carta al director del taller en la que muestren su interés por vincularse**[9]. En aquellos talleres con más aspirantes que cupos disponibles, el principal criterio de selección podrá ser la calidad de la producción literaria del aspirante y del proyecto que se propongan desarrollar en el taller.

- Tener disponibilidad de tiempo para asistir a las sesiones del taller.

[9] Esta carta ayuda a conocer las intenciones de trabajo de cada participante con la escritura, sus aspiraciones, afinidades, niveles formativos, etcétera. Ayuda a hacer un balance del nivel del grupo y del enfoque con que deberá encararse el trabajo para que sea estimulante y productivo. Además, permite definir de entrada si será conveniente dividir el grupo en ciertas fases para hacer dinámicas específicas, reforzar habilidades o profundizar temas con algunos de ellos.

- Realizar los ejercicios planteados y leer los textos sugeridos por el director para el desarrollo de su proyecto individual.

- Desarrollar un proyecto a lo largo del ciclo del taller, de modo que logre entregar un producto final al cierre del mismo.

- Participar en el intercambio de textos en el taller y por fuera de él.

- Participar activamente en la comunicación virtual con el director y en página web del taller –si la hay–, mediante la publicación de textos. RENATA posee la página web www.tallerliterario.org, donde publica los textos y actividades de sus talleres asociados.

> Un buen taller socializa lecturas y hallazgos técnicos que los integrantes pueden aprovechar para beneficio de su propia obra. Ayuda a dimensionar el buen gusto literario y expone la diversidad en las propuestas estéticas. En otras palabras, un buen taller puede acelerar el desarrollo de un escritor.
>
> JUAN DIEGO MEJÍA

Los directores

Son el alma de los talleres de escritura creativa y de RENATA. Animan la lectura y la escritura en sus comunidades, coordinan los talleres, apoyan la gestión con entidades locales, promueven el intercambio con otros directores de taller, escritores y los participantes.

Se recomienda que los directores de taller sean escritores, docentes o gestores culturales procedentes de la localidad donde el taller se lleva a cabo. Deben tener la capacidad de gestión que el trabajo del taller demanda con los estamentos públicos y privados locales, pero también gran familiaridad con el oficio de escritor, de modo que puedan orientar a los participantes, fortalecer su vocación por el mismo y motivarlos para que creen una disciplina sólida de lectura y escritura. El papel del director comprende:

- Ser un ancla y crear un clima de respeto por el proceso creativo, teniendo muy claro que se critica a los escritos y no a las personas.

- Tener la capacidad de sacar lo mejor de cada texto y proyectarlo en todo su potencial.

- Ser capaz de dar pautas y consejos a cada participante respetando siempre su trabajo y evitar caer en la trampa de imponer su propio modo de escribir.

- Servir de editor, pues la reescritura es una parte esencial de la escritura creativa.

- Familiarizar a los participantes con la tradición literaria.

- Saber encontrar los "detonadores de escritura" que faciliten a cada participante explorar con libertad el mundo a través de la escritura.

- Tener la habilidad para orientar y moderar las discusiones dentro del espacio del taller y, así mismo, proponer ejercicios pertinentes y ofrecer una adecuada guía de lecturas.

- Ser un gestor cultural que ayude a dar visibilidad a la producción del taller a través de diversos medios de publicación y divulgación –libros, prensa, radio, encuentros, ferias, Internet–.

Los escritores

Son los padrinos de los talleres de escritura creativa y de RENATA. Los escritores acompañan el proceso de los directores de taller, al tiempo que guían a los participantes y los nutren con su propia experiencia. El papel del escritor comprende:

- Compartir su propia experiencia en el oficio de la escritura.

- Ser un "coequipero" y aliado del director del taller.

- Proveer de nuevas herramientas conceptuales al director de taller.

- Hacer una lectura y análisis de los textos producidos en un taller, antes de visitarlo, y planear una charla con base en los errores frecuentes hallados en los textos leídos.

Registro y validación de experiencias significativas

Como todo proyecto institucional de impacto cultural, educativo y social que desee ser sostenible en el tiempo, RENATA trabaja en el registro y la valoración de sus acciones y experiencias.

Esto supone elaborar una matriz que le permite observar estratégicamente su desempeño y detectar maneras de mejorar, además de dar reconocimiento a quienes sobresalen por sus iniciativas, empeño y producción.

> Con el tiempo, con la evolución y la permanencia en el taller, los argumentos de evaluación y de crítica van creciendo y enriqueciéndose. A veces ellos mismos se sorprenden de sus propios avances cuando comparan sus trabajos con los de hace un tiempo. Es el colectivo quien conduce la obra individual. No al contrario. Un taller de literatura debe diferenciarse de un taller de carpintería precisamente por eso: no es un individuo quien modela el trabajo de un colectivo, sino que un individuo propone sus mesas de cinco patas, sus sillas inexistentes, para que el colectivo corrija, modere, aligere y dé peso y profundidad.
>
> CLAUDIA IVONNE GIRALDO

A continuación presentamos la matriz de indicadores diseñada por RENATA, a partir de la cual es posible comenzar a registrar y hacer seguimiento del desempeño de los talleres. Esta ha sido planteada en los términos ya usuales de experiencias significativas, un concepto que permite valorar y visibilizar el trabajo realizado según

estándares internacionales de intervención y de construcción proyectos educativos.

Siguiendo la definición de las Naciones Unidas, las experiencias significativas o buenas prácticas son las contribuciones que tienen "… un impacto demostrable y tangible en la calidad de vida de las personas", sean el "… resultado de un trabajo efectivo en conjunto entre los diferentes sectores de la sociedad: pública, privada y civil" y se consideren "… social, cultural, económica y ambientalmente sustentables". En el marco de la educación, estas experiencias se caracterizan por varios rasgos:

- Una práctica concreta y sistemática de enseñanza y aprendizaje metodológicamente sólido y efectivo.

- Una práctica de gestión o de relaciones con la comunidad que ha mejorado procesos y que por su madurez, fundamentación, grado de sistematización y resultados sostenidos en el tiempo ha logrado reconocimiento e influencia social, económica o educativa, etcétera.

- La experiencia o práctica debe ser integral y estratégica, y debe implicar innovación, pluralidad, efectividad, participación –inclusión–, fundamentación, registro y replicabilidad.
  En esa medida, las experiencias significativas se refieren a los talleres en los que se verifican los siguientes indicadores:

Criterio	Indicador
Calidad de la formación	Disponer de un programa bien estructurado en su metodología, sus objetivos –desglosados–, sus estrategias y los resultados que espera.
Estabilidad y trayectoria	Contar mínimo con un año de antigüedad en el programa. Este indicador supone también lograr la estabilidad de las alianzas territoriales para el funcionamiento del taller.
Producción y socialización	Producción literaria permanente y de calidad verificable que involucre procesos de edición y publicación regional del material y su socialización a nivel local.
Gestión e innovación	Tener proyectos de formación o divulgación innovadores, inclusivos y bien planificados. Estos proyectos deberán ser adecuadamente registrados a través de informes o documentos de divulgación, de tal manera que luego se puedan reproducir.
Relación orgánica con la región y reconocimiento	Haber logrado un entendimiento de un contexto específico; ejercer una influencia social y educativa sobre su población objetivo y sobre el entorno cultural, que se verifique en testimonios, reseñas en medios locales, premios o estímulos obtenidos, entre otros.
Evaluación y autoevaluación	Realizar procesos de seguimiento y mejoramiento fundados en un diagnóstico base de la población –previo al desarrollo de las actividades–, en la sistematización del trabajo realizado –logro de objetivos– y en la divulgación de sus resultados.

Herramientas de trabajo

La mayoría de escritores coinciden en que su labor creativa implica tanto su constante ejercicio como el aprendizaje y el desarrollo de técnicas literarias.

En particular, quienes han estado en contacto con la labor creativa mediada por el diálogo y el trabajo artesanal de reescritura y exploración colectivas de un taller, suelen coincidir en que el talento sin trabajo y viceversa, el trabajo sin talento, difícilmente pueden llevar al escritor en formación –y quizás tampoco al escritor experimentado– muy lejos. Aunque sea un lugar común, no deja de ser verdad que el balance entre ambos es fundamental en todo oficio creativo.

> No se desanime si sus cuentos son malos: la práctica hace al maestro. Sea persistente.
>
> Antonio García

Tratándose de la escritura creativa, la apuesta de los directores es que una buena narración es el resultado del equilibrio entre ambos elementos: el trabajo artesanal,

meticuloso y reflexivo sobre el texto –que puede apoyarse o potenciarse en el trabajo colectivo del taller– y la vocación, el talento y la inspiración. Porque, como bien lo dice Giraldo al referirse a este viejo debate: "lo propio también es una conquista"[10], pues el talento tiene mucho que ver con el uso hábil o creativo de las herramientas y con el olfato necesario para tomar decisiones acertadas. O, como apunta Yolanda Reyes:

> Sin el deseo de jugar, de armar un mundo y habitarlo, pero también sin las habilidades para ponerlo a prueba a punta de palabras, de tachaduras, de matices, de convenciones y de enmiendas, resulta difícil arriesgarse a explorar la propia voz. Quizás esas carencias contribuyan a explicar el abismo entre las historias de vida que cuenta la gente a la hora del descanso y las que luego 'redacta' en las horas de clase. Quizá el desafío de acompañar a otros a escribir es devolverles, en primera instancia, el deseo de jugar y de rescatar las conexiones del lenguaje con la vida. Pero, en segunda instancia, también hay que asumir el desafío de coser, puntada por puntada... y para eso ayuda mucho tener las manos entrenadas[11].

Por esto, resulta útil poner a disposición algunos de los recursos con los que cada día trabaja un escritor –de técnica literaria y de edición–, de modo que el director de taller tenga la oportunidad de ofrecerlos en el

---

[10] Ibídem, C. I. Giraldo, p. 24. Su texto sobre las herramientas de escritura ha sido uno de los referentes para la exposición que sigue.

[11] Yolanda Reyes, en *Este verde país*, p. 109.
El artículo completo de esta escritora, por largo tiempo dedicada al fomento de lectura, es un marco orientador valioso para quienes se inician en el trabajo de taller.

momento justo y sirvan para ayudar a avanzar los procesos creativos y a pulir y llegar a una versión final del texto.

Herramientas del oficio de escritor

Con el objetivo de facilitar ciertas herramientas básicas a quienes se dedican a la escritura creativa, sea como escritores nóveles o como directores, se enumera a continuación una breve selección de técnicas que conviene considerar.

No pretende ser una lista exhaustiva, sino una compilación elaborada a partir de las experiencias de los directores de taller de RENATA y de recomendaciones que se encuentran en la bibliografía.

Para comenzar a escribir –detonadores de la escritura–

En los procesos de escritura creativa siempre hay detonadores, intuiciones que motivan y ponen a andar la escritura. Pueden ser experiencias, preocupaciones o recuerdos del escritor, pero también pueden ser simples imágenes, frases o vivencias de otras personas. Estos estímulos externos ayudan al escritor a encontrar sus más personales motivaciones para escribir.

> El principal secreto para escribir no es ningún secreto: consiste en tener muchos secretos y la capacidad de revelarlos. Para ello hay que empezar a dominar el tema. Eso es todo.
>
> JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Es función del director del taller potenciar el uso de detonadores, ayudando al escritor en formación a descubrir aquello que le resulta estimulante en su proceso creativo. Una estrategia es elegir materiales diversos para usar como detonadores de ejercicios breves; esto ayuda a fomentar la exploración y estimula la atención de los escritores sobre el potencial de su entorno inmediato como insumo de trabajo.

En el amplio espectro de tipos de detonadores, se puede incluir, por ejemplo, una fotografía, una película, una canción, una sinfonía o una pintura, además de los distintos detonadores que se encuentran en los libros o textos no necesariamente literarios, sean estos discursos, diarios, biografías, enciclopedias, diccionarios o manuales[12].

Para muchos escritores, los detonadores son esenciales por cuanto les permiten superar el "terror a la hoja –ahora pantalla– en blanco" o para dejar atrás períodos de "sequía literaria", en los que poco o nada se produce. Entonces los detonadores funcionan como una carnada en la mente creativa del escritor: si se lanzan varios anzuelos, es posible que la jornada rinda sus frutos.

De cómo o de dónde surgen los detonadores, se tienen varias referencias. En la introducción a "Cómo se cuenta un cuento", Gabriel García Márquez dice que, hojeando una revista *Life*, encontró una foto del entierro del emperador Hirohito. Bajo la lluvia se ven unos

[12] Es de un manual de donde Cortázar toma el esquema de los instructivos incluidos en sus *Historias de cronopios y de famas*.

guardias con impermeables blancos, una multitud y, en el centro en un segundo plano, la emperatriz, sola, muy delgada, totalmente vestida de negro, con un velo y un paraguas:

> Vi aquella foto maravillosa y lo primero que me vino al corazón fue que allí había una historia. Una historia que, por supuesto, no es la de la muerte del emperador –la que está contando la foto–, sino otra… Se me quedó esa idea en la cabeza y ha seguido ahí, dando vueltas. Ya eliminé el fondo, ya descarté por completo los guardias vestidos de blanco, la gente… Por momentos me quedé únicamente con la imagen de la emperatriz bajo la lluvia, pero muy pronto la descarté también. Y entonces lo único que me quedó fue el paraguas. Estoy absolutamente convencido de que en ese paraguas hay una historia.

En esta ocasión el detonador para García Márquez fue una fotografía, antes había sido la imagen de una mujer y de una niña caminando bajo el sol ardiente de Aracataca, o de una viuda viendo llover… dándole relevancia a la imagen en el sentido en que lo expresa Sergio Ramírez en *Mentiras verdaderas*: " En cada caso se trata de un minúsculo punto luminoso, un capullo que ya lo contiene todo, una larva cósmica".

Cuál es el tono necesario para cada historia –descubrir el registro apropiado–

Saber contar cada historia implica, en ocasiones, preguntarse con qué intenciones se está relatando y cuál puede ser su posible lector. Una misma historia puede tener registros muy variados según sea la intención de

su autor. El director de taller puede ayudar a guiar a los participantes en la escogencia del registro, del tipo de texto o tono que mejor se ajuste a sus ideas germinales. Por ejemplo, Mario Vargas Llosa cuenta que quiso escribir su novela *Pantaleón* y *Las visitadoras* en un registro serio, realista, pero no podía darle forma, no avanzaba, hasta que descubrió que el tono más apropiado era el humorístico y así pudo completar el relato de las aventuras de Pantaleón Pantoja y su servicio de atenciones sexuales para la tropa.

También puede pensarse lo siguiente: ¿cómo contar la historia de un hombre que pretende crear otro ser semejante a un humano? Podría ser una novela para niños –por ejemplo *Pinocho*–, un relato de terror –como *Frankenstein*–, una narración breve y filosófica –como "Las ruinas circulares" de Jorge Luis Borges– o una historia fantástica –como la película *El joven manos de tijera* de Tim Burton–. A veces, es claro, la elección del tono depende de la personalidad y las intenciones del autor, y por eso un mismo tema, la guerra, puede recrearse con estilos tan distintos como los que despliegan Kurt Vonnegut en *Matadero 5*, Ernest Hemingway en *Adiós a las armas* y Primo Levi en *Si esto es un hombre*. Esto sucede en todas las artes; por ejemplo, en el cine, un tema como los campos de concentración pueden tratarse con tonos muy distintos: el de *La vida es bella* (Roberto Begnini), tierno y cómico, y el de *La lista de Schlinder* (Steven Spielberg), de crudo realismo.

Qué se quiere contar y en qué orden contarlo –historia y relato–

A veces, no siempre, se puede distinguir entre la historia que se quiere contar y el relato mediante el cual se narra, es decir, diferenciar entre *qué* quiere contar el autor y *cómo* lo cuenta. La *historia* tiene un hilo cronológico lineal donde las situaciones se conectan causalmente y se suceden unas a otras de manera consistente; el *relato* es, en cambio, el orden en que el autor decide presentar esos hechos para lograr un determinado efecto narrativo e imprimirle un ritmo o un estilo particular.

Mientras la historia comienza en el episodio que sucedió primero, el relato puede empezar, por ejemplo, anticipando el final, como es el caso de la primera frase de *El túnel*: " Mi nombre es Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne"; luego de esta frase, el escritor se va al principio de los acontecimientos hasta desembocar en el desenlace, que en el relato funciona como punto de partida.

Otro caso ilustre es el de *Crónica de una muerte anunciada*; este relato comienza en la mitad de lo que usualmente vendría siendo la mitad de la historia: " El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el arzobispo". Antes, en la historia, Ángela Vicario es despojada de su virginidad, se celebra la boda entre ella y Bayardo San Román, este la devuelve porque no era virgen y Ángela acusa a Santiago Nasar de ser el responsable. La historia ni siquiera termina con la muerte anunciada, pues también cuenta lo que pasó, años después, entre San Román y

Ángela Vicario. *Crónica de una muerte anunciada* consta de tres relatos que cuentan tres veces la misma historia y en los que cada vez se aportan nuevos datos.

El relato es entonces uno de los recursos más importantes con los que el autor cuenta para hacer que la historia tenga un carácter propio. Un buen argumento, en general, exige del lector un trabajo interpretativo y suele provocarlo intelectual o emotivamente. Para construir su relato, el autor puede optar, por ejemplo, por ocultar algunas partes de la historia y, de ese modo, generar tensiones narrativas y sorprender o inquietar al lector; o también puede dejar abierta la historia para incitarlo a barajar hipótesis sobre la trama.

> Cada novelista debe inventar su propia técnica, esta es la pura verdad. Toda novela digna de llamarse tal, es igual que otro planeta, grande o pequeño, tiene sus propias leyes, así como su propia flora y fauna. Así, por ejemplo, la técnica de Faulkner es indudablemente la mejor para presentar el mundo de Faulkner, y la pesadilla de Kafka ha producido sus propios mitos, que la hacen incomunicable. Benjamin Constant, Stendhal, Eugene Fromentin, Jacques Rivière, Radiguet, usaron todos ellos técnicas diferentes, se tomaron diferentes libertades y se propusieron diferentes tareas. La propia obra de arte, es la solución al problema de la técnica.
>
> FRANÇOIS MAURIAC

Para empezar, entonces, conviene planear la estructura del relato, buscando que esta potencie la historia. Luego el autor puede elegir los tiempos de la narración:

no es lo mismo contar una historia en presente, como si sucediera en tiempo real, que contarla en pasado, o saltando de un tiempo al otro, o en una estructura circular... todas estas decisiones afectan el relato y pueden darle fuerza o quitársela, de tal manera que un escritor debe hallar la que mejor se ajuste a su intención en cada caso[13]. Idealmente, una historia bien contada es una de la que se puede decir que no podría haber sido contada de otra manera sin perder su carácter propio. La historia original puede ser conocida por muchos y ser parte de los hechos sabidos; el relato, en cambio, es un mundo nuevo e irrepetible: un modo de mirar los hechos o de hilarlos que permite leerlos de una manera única.

De esta diferencia entre historia y relato se derivan varias herramientas clave de la narración. En cierto modo, la distinción entre ambos se puede explicar con una metáfora simple. El escritor es como un foco de luz en un cuarto a oscuras. Lo que hay en el cuarto puede haberlo puesto él (ficción) o puede haberlo encontrado ya allí como algo dado (no-ficción), lo importante es que lo conozca suficientemente bien. El escritor no es alguien que hace un mero inventario del lugar, sino alguien que, desde ángulos estratégicamente elegidos, ilumina ciertos objetos y personajes, desplaza la luz, la enciende y la apaga con el fin de lograr cierto efecto en el lector (focalización).

[13] Para una reflexión sobre el tema, cfr. Harold Kremer, "Taller de crónica", en: *Seminario*, pp. 85-91; y también Daniel Cassany, *La cocina de la escritura*, p. 31 y 228 y ss.

Se puede decir, entonces, que es importante lo que el escritor deja en la penumbra y lo que apenas ilumina; es también relevante saber si el espacio está abarrotado de cosas, quién sostiene la luz en cada caso (focalizador), quién hace el inventario de los objetos encontrados (narrador), y si el cuarto deberá poder verse desde arriba (omnisciente) o desde un ángulo específico (primera persona).

Idealmente, el escritor conoce todo lo que hay en el cuarto y debe saber bien cómo se relacionan unas cosas con otras, pero además debe recordar que el lector sólo ve lo que él ilumina; al narrar, al mostrar el cuarto de su historia, debe haber dispuesto las cosas en él en un orden convincente (verosimilitud) y al iluminarlas lograr que el lector capte justamente lo necesario, sostenga la atención en todo el proceso (tensión narrativa), desee mirar hacia aquel rincón donde algo decisivo está pasando pero que permanece a oscuras... y si no llega en ningún punto a iluminar ese último rincón, debe dejar ver al menos los detalles, los rastros suficientes (amarres) para que el lector deduzca o imagine aquello que nunca se dijo.

El que cuenta la historia y el que la ve –narrador y focalizador–

Lo primero que debemos precisar es la diferencia entre el narrador y el focalizador. Mientras el narrador es quien "cuenta" la historia, bien sea en primera, segunda o tercera persona, el focalizador es quien "ve" o, mejor, quien "percibe" la historia. En ese orden de ideas, pueden existir diversas combinaciones:

- **Un narrador externo y un focalizador externo:** "Un caballo sin jinete se aproximaba lentamente hacia Alberto".

- **Un narrador externo y un focalizador interno (focalizador personaje):** "Alberto vio una mancha en el horizonte que lentamente se perfiló como un caballo sin jinete que venía hacia él".

- **Un narrador interno y un focalizador interno:** "Estaba allí, de pie, viendo una mancha en el horizonte que lentamente se perfiló como un caballo sin jinete que venía hacia mí".

Incluso hay casos en que el narrador es el personaje a los cincuenta o setenta años, mientras que el focalizador es el mismo personaje, pero a los diez años. Sucede en los relatos donde se narran en primera persona los hechos de la infancia. En *Las cenizas de Ángela*, por ejemplo, sucede que el narrador tiene todos los recursos lingüísticos, tiene el extenso vocabulario de un adulto, pero ve las cosas a través de su mirada de niño. En ese caso, aunque narrador y focalizador se encarnan en el mismo personaje, no son el mismo.

Tampoco hay que olvidar que el narrador puede ser externo y cambiar la focalización. Hacer tránsito de la focalización externa (todo lo ve, todo lo oye, todo lo sabe), a la focalización interna (lo que ve, lo que oye, lo que sabe, lo que siente un personaje), o viceversa: de focalización interna a externa; e incluso de un focalizador

interno a otro, como es el caso de *Ana Karenina*, donde el narrador externo acompaña a un personaje durante uno o dos capítulos, y luego acompaña a otro personaje, mostrando todo desde ese punto de vista particular.

La focalización interna nos plantea algunas preguntas: ¿*qué* se focaliza? Esta pregunta se responde tratando de ser coherentes con la edad, los gustos o los intereses del personaje, pues, se presume, según quién sea, este tenderá a fijarse en unas cosas más fácilmente que en otras.

¿*Cómo* focaliza? El modo en que se cuenta depende de las características de un personaje. Si, por ejemplo, es ciego, deberá apoyarse en sus sensaciones táctiles y auditivas. En *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, se cuenta el momento en que se queda ciego uno de los personajes. Otro caso es el del protagonista de la novela de Patrick Süskind *El perfume*, Jean Baptiste Grenouille, que, gracias a su desarrollado olfato, es capaz de percibir todos los detalles y matices de los aromas que inundan París. Del mismo modo, existen elementos cognitivos que permiten un tipo particular de focalización: un indígena que viera por primera vez a un conquistador montado en un caballo, si tenemos en cuenta que jamás en su vida ha visto un caballo, podría pensar que se trata de un monstruo de cuatro patas, con tronco de hombre y una cabeza de animal que surge de su entrepierna. Así mismo, los esquimales tienen más de veinte nombres para la nieve, según su color o consistencia, su dureza o textura.

El estado de ánimo también influye en la forma como los personajes focalizan: Gustav Aschenbach, el

protagonista de *La muerte en Venecia*, tiene dos visiones muy distintas de la ciudad, una mientras está enamorado y otra cuando Tadzio, el joven a quien ama, se ha ido. O, por ejemplo, Jaime Jaramillo Escobar, en el poema "A Guillermo Valencia", recrea la lectura crítica que hace del poema "Los camellos" de Guillermo Valencia: " A decir verdad, hasta los cincuenta años no vine a conocer un camello, y eso un camello todo desbaratado de un circo pobre. De las cigüeñas líbreme Dios, y centauros ni los vea, porque caigo muerto".

Todo relato tiene un narrador, pero se construye desde un punto de vista de alguien en particular, un focalizador. A menudo se ha comparado este recurso con una cámara de cine que muestra las escenas o da cuenta de los hechos siempre desde un ángulo dado. El punto de vista puede establecerse de muchas maneras; lo importante es que sea consistente y sirva estratégicamente al objetivo del relato y le dé vigor.

Dónde ocurre y cuándo –cronotopo–

Toda historia sucede en algún lugar y en algún tiempo, y esto, el espacio y el tiempo narrativo, se denomina "cronotopo". El espacio narrativo es el lugar en donde se desarrollan las acciones. ¿Es rural o urbano?, ¿abierto o cerrado?, ¿real o imaginario?, ¿realista o fantástico? Por ejemplo, en *Sin remedio*, Antonio Caballero logra retratar Bogotá de los años setenta, por la que transitan sus personajes, de un modo realista: " Pero ya iba dejando la parte populosa de la Carrera Trece. ¿Por qué no había caminado rumbo al norte? Pero ¿cómo volver?

Más adelante se levantaban casas cerradas de familia de un estilo vagamente holandés, acaso tirolés, colegios, prostíbulos con nombre de colegio".

Ray Bradbury, en *Crónicas marcianas*, narra en tono elegíaco la conquista humana del planeta rojo que " en su profecía nos revela como un desierto de vaga arena azul, con ruinas de ciudades ajedrezadas y ocasos amarillos y antiguos barcos para andar por la arena". Este es un espacio narrativo fantástico (así lo describe Borges en su prólogo al libro). O consideremos la casa de un modesto médico japonés del siglo XVII un espacio narrativo netamente realista, recreado por Ryunosuke Akutagawa en *Sennin*, relato fantástico donde un sirviente después de veinte años de esclavitud doméstica hace una respetuosa reverencia a sus amos y sube y sube… " dando suaves pasos en el cielo azul, hasta transformarse en un puntito y desaparecer entre las nubes".

El director del taller debe procurar que el escritor en formación encuentre el espacio narrativo que se ajuste a la historia que desea narrar, motivándolo a que pruebe diferentes espacios, ya que la tendencia inicial es la de narrar según el espacio "real" en el que sucedieron los hechos o la anécdota que dio origen al texto. Lo cual no es necesariamente un error, siempre y cuando resulte verosímil dentro de la historia acorde al personaje y a los acontecimientos.

> La libertad de creación debe ser total para el artista en tanto que él es el individuo ubicado en un tiempo y un espacio, dentro de una tradición que hereda para contradecir

> enriqueciéndola. La elección de temas lenguajes, estructuras, géneros y visiones de mundo sólo están determinadas por las urgencias y las necesidades íntimas del autor y de su sociedad. Y ninguna institución puede ser más comprensiva con el creador que un taller.
>
> Isaías Peña

Por lo que se refiere al tiempo narrativo, una de las funciones importantes de un director de taller es la de aportar elementos de contexto para que las historias forjadas por los escritores en formación correspondan de manera coherente con la época de cada relato y con el perfil de los personajes.

El *tiempo narrativo* es el tiempo de la narración propiamente dicha: sigue las principales líneas de la acción, estableciendo de manera clara la época y el momento particular en que suceden los hechos. *El tiempo histórico*, en cambio, hace referencia a la época en la que se desarrolla lo narrado. En la América precolombina recreada por William Ospina en *Ursúa*, por ejemplo, verificamos que el lenguaje del narrador, las formas de hablar, vestir y ver el mundo de sus personajes están determinados por el tiempo, el siglo xvi:

> Conozco el misterio de las esferas de piedra enterradas en las selvas de Castilla de Oro y el origen de las cabezas gigantes que tienen musgo en las pupilas… Sé de los doscientos cuarenta españoles que remontaron los montes nevados y cruzaron los riscos de hielo llevando cuatro mil indios con fardos y dos mil llamas cargadas de herramientas, dos mil perros de presa con carlancas de acero y dos mil cerdos de hocico argollado, para ir a buscar el País de la Canela.

Pero si leemos a Andrés Caicedo, de manera vertiginosa nos adentramos en el siglo xx, en los años setenta. Escuchemos al narrador de *Destinitos fatales*:

> A un hombrecito le gusta el cine y llega y funda un cine-club, y lo primero que hace es programar un ciclo larguísimo de películas de vampiros, desde Murnau y Dreyer hasta Fisher y ese film que vio hace poco de Dan Curtis. Al principio hay mucha acogida y todo: el teatro se llena. Pero semana tras semana va bajando la audiencia. Como se sabe, el público cineclubista está compuesto en su mayoría por gente despistada.

Ambos, William Ospina y Andrés Caicedo tiene registros muy distintos, que se definen por el tiempo histórico en el cual se ubican sus escritos. El tiempo histórico es quizá el aspecto más importante del tiempo narrativo; sin embargo, debe complementarse con el *tiempo atmosférico*, que hace referencia a si en un relato sucede durante el día o la noche, si llueve o no, si hay luna llena… y demás condiciones del entorno que pueden resultar determinantes. Así mismo, se habla de un *tiempo psicológico*, que alude a los personajes en circunstancias específicas: el funeral de un ser querido, la primera vez de… etcétera.

Verosimilitud

Ya que el escritor elige un modo de contar su historia, el texto narrativo se convierte en un mundo particular que debe obedecer a unas reglas y tener una coherencia interna, de tal manera que resulte un mundo creíble, *verosímil*. Esto vale tanto para los relatos de

ficción como para los de no ficción, pues, sin importar la veracidad de los hechos, el mundo que se crea o se describe debe siempre sostenerse por sí mismo, sus elementos deben concordar y responder a una lógica convincente.

> La literatura es un tablero de ajedrez en que uno le explica al lector, desde el comienzo, cómo va a mover las fichas. Una vez que empieza el juego, no se pueden cambiar las reglas que uno mismo impuso.
>
> Gabriel García Márquez

Mucho se ha hablado del pacto que se establece entre el escritor y su lector. Quien escribe propone unas convenciones mediante las cuales desarrolla su relato, y quien lee decide si las acepta o no. Establecido este acuerdo tácito, se convalida el universo narrativo propuesto en un escrito. Es aquí cuando la *verosimilitud* resulta definitiva, puesto que de ella depende, en buena parte, la eficacia de dicha narración.

Recordemos la advertencia que hace Vargas Llosa: la ficción, "por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta". Para lograr esta cualidad del relato, en muchos casos –si no en todos– es necesario que el autor investigue sobre los hechos o sobre los contextos de los que hablará; deberá hacer una labor de observación cuidadosa para construir a sus personajes, narrar hechos pasados o hacer referencia a diversos temas con propiedad, con un conocimiento suficiente de ellos. Cuanta más información tenga el escritor sobre su personaje, sobre el tiempo

y el lugar en el que narra su historia, más probable es que el lector se conecte con ella.

Acerquémonos al asunto mediante un ejemplo ya clásico: *La metamorfosis*, de Franz Kafka, que inicia diciendo: " Cuando Gregorio Samsa despertó aquella mañana, luego de un *sueño agitado*, se encontró en su cama convertido en un *insecto monstruoso*". Lo primero que hay que señalar es la observación que Kafka pone antes de culminar la oración: "luego de un sueño agitado". Es decir que aquella insólita transformación no sucedió después de una jornada de sueño tranquilo, sino tras un sueño agitado, con lo cual el autor muestra consideración con su lector, quien a lo largo del relato cargará con aquel insecto monstruoso. El segundo párrafo, de una sola línea, dice: "'¿Qué ha sucedido?', pensó". Y sigue: "No, no soñaba". Así, en menos de quince renglones, Kafka establece un pacto con su lector y, mediante la acumulación de detalles –*sueño agitado… pensó… no soñaba*–, hace que su lector, como espectador, se encuentre en el mundo de Samsa.

El mundo ficcional que encierran las páginas de un libro respeta ciertas normas –las que propone el escritor– y, por esto, el tiempo y lugar se corresponden desde el principio con la historia, y cuanto menos genérico sea ese espacio-tiempo, cuanto más se acerque a un espacio y tiempo únicos, cuidadosamente dispuestos para dar una clara impronta al relato, tanto mejor[14].

[14] Yolanda Reyes explica este difícil reto por analogía con los juegos infantiles: el escritor debe "[…] crear un mundo que sólo existe en el

En realidad, un escritor no escribe sólo cuando se sienta en su escritorio. Lo hace todo el tiempo, porque su escritura pasa por un cuidadoso ejercicio de observación, de lectura del mundo..., de cómo se ve, cómo se siente ese mundo, cómo se "habla" en las conversaciones, cómo se dota de sentido, cómo se transforma. Así pues, el mundo es una materia de trabajo que él debe registrar constantemente y, haciendo llevar consigo a su escritorio, para allí, a punta de trabajo artesanal, forjar uno propio tan sólido y completo como el externo. Los talleres de escritura comprenden ejercicios orientados a estimular la atención de sus participantes y la capacidad de "leer" sus entornos para luego saber recrearlos narrativamente.

Economía narrativa

No toda la información que el autor tiene para hacer su historia debe aparecer en ella. En realidad gran parte puede quedar por fuera, pero tenerla a mano le sirve al escritor para hallar el mejor modo de crear una atmósfera apropiada, definir el tipo de personajes que caben o hace

---

lenguaje, pero que debe sostenerse como se sostiene el mundo real; construir un como sí, como quien construye un puente colgante entre dos orillas, y tener esa mezcla de paciencia e irresponsabilidad que tienen los niños cuando juegan, para localizarlo y poblarlo y habitarlo hasta las últimas consecuencias […]. La única ruta que se me ha ocurrido en este trabajo intuitivo y sin brújula de acompañar a otros a escribir ha sido la de ayudarlos a sentirse cómodos con esa necesidad de tener otras vidas y ser otros, y hablar con otras voces y contarse la historia –la propia historia– pero de otra manera (de miles de maneras)", ibídem, Y. Reyes, *Este verde país*, p. 104.

falta incluir –y percatarse cuando alguno sobra o estorba– y manejar los diálogos, las voces del relato y el tipo de juegos de lenguaje serán pertinentes en cada caso.

No hace falta saber todo sobre un tema para poder escribir un buen relato, pero en el proceso, como ya se ha señalado, siempre es necesario investigar y familiarizarse con el tema para enriquecer la narración. Sea en un cuento, una crónica o una poesía, cada elemento debe jugar un papel, debe corresponder al sentido que quiere dar el autor a su texto. Una forma de saber cuándo un elemento está de más es quitarlo y verificar si el relato cambia sustancialmente, si se sostiene o, por el contrario, cojea sin él. Muchos elementos pueden ser, en la etapa inicial de la creación, información obvia o superflua; su eliminación contribuirá a crear un texto fresco y dinámico, que hará fluida la narración y la despojará de datos innecesarios y lugares comunes. En el taller, con los comentarios del director y los participantes, el escritor aprenderá a depurar los textos, a juzgar si la prosa resulta recargada y a determinar las escenas superfluas o meramente efectistas.

> Evan Connell dijo una vez que sabía que había concluido un cuento cuando se descubría repasándolo y quitándole comas y luego volviendo a recorrerlo y poniéndole comas en los mismos lugares. Me gusta esa manera de trabajar en algo. Respeto ese tipo de cuidado con lo que se está haciendo. Es todo cuanto tenemos finalmente, las palabras, y es mejor que sean las apropiadas, con la puntuación en los lugares correctos para que puedan decir mejor lo que están destinadas a decir.
>
> RAYMOND CARVER

A continuación, dos ejemplos extraídos de *La cocina de la escritura* de Daniel Cassany, de párrafos en los que se compara su versión inicial y otra posterior, más breve y depurada de elementos innecesarios:

1. Primera versión: 'Un hombre no identificado, al parecer joven, que se cubría el rostro con un capuchón y portaba una pistola, realizó un atraco en las dependencias de la sucursal del banco X, ubicada en la calle Y, de la que consiguió llevarse un botín que asciende a un total de dos millones de pesetas'.

Versión depurada: 'Un encapuchado se llevó a punta de pistola dos millones de pesetas de la sucursal del banco X en la calle Y'.

2. Primera versión: 'Las drogas son sustancias que, si bien antes algunas de ellas se utilizaban para curar, hoy en día, además de ser utilizadas por la medicina, sirven para que algunos individuos, ya sea por vía intravenosa, en pastillas, esnifando o de cualquier otra manera que ellos saben, les produzca, una vez han entrado en la circulación sanguínea y llegan al cerebro, un estado de excitación especial'.

Versión depurada: 'Si bien antes las drogas se utilizaban para curar, hoy en día las ingieren algunos individuos, ya sea por vía intravenosa, en pastillas, esnifando o de cualquier otra manera, para conseguir una excitación especial cuando la sustancia llega al cerebro a través de la sangre'.

Amarres y cierre del relato

La lectura funciona secuencialmente: los párrafos, como unidades de sentido, se suceden unos a otros en un orden determinado. Pero ese orden se construye, es decir, el texto usa a menudo estructuras no lineales; así pues, tenemos una secuencia lineal que va entregando al lector, una por una, en un orden preciso, las piezas de un rompecabezas. El diseño de cada una de esas piezas debe ser tal que sea posible ordenarlas, que ninguna sobre o falte en el dibujo final, que todas encajen bien. Los amarres son justamente la forma en que el autor hila el relato de modo que la historia avance párrafo a párrafo, que dé rodeos, construya el nudo o se imbrique pero fluya, y que finalmente cierre de un modo contundente.

Javier Cercas, en su novela *Soldados de Salamina*, utiliza los amarres con maestría. El relato base se desprende de una anécdota de la Guerra Civil Española, según la cual Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo del partido que llevó a Franco al poder, salva su vida gracias a la inesperada clemencia de un soldado anónimo. En el capítulo primero (de tres) asistimos a la génesis de la novela misma; el narrador conversa sobre aquel incidente con un hijo de Sánchez Mazas y este le dice: " Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: 'Por aquí no hay nadie', dio media vuelta y se fue". ¿Por qué le salvó la vida?, ¿por qué no lo delató?, ¿en qué estaba pensando aquel republicano? A partir de esas preguntas el narrador personaje –el mismo Cercas– decide investigar ese momento

específico de la historia para escribir un *relato real*. El lector lo sigue, lo tiene que seguir, puesto que desde estas primeras páginas *el amarre* está funcionando.

El capítulo segundo, escrito en tercera persona, es una biografía del protagonista que, desde luego, se centra en aquel momento; dice: " Sánchez Mazas mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo aguarda la descarga que ha de acabar con él. Pero la descarga no llega…". ¿Quién es, o quién era ese soldado perdonavidas? Esa es la pregunta que intenta resolver el último capítulo que sigue los sones de un pasodoble: "Suspiros de España", referencia musical que a lo largo de la novela funciona también como un *amarre*, siendo la única pista que se tiene para dar con aquel miliciano. Todo indica que es un veterano llamado Miralles, que estuvo en el lugar, en la hora y en la fecha de aquel hecho, que Sánchez Mazas recuerda tarareando "Suspiros de España", y que otros personajes relacionan con aquel pasodoble. En las últimas páginas, cuando la novela se precipita hacia el cierre y parece que las piezas del rompecabezas encajan, el autor/narrador hace la pregunta obligada:

> Casi como un ruego, pregunté:
> –Era usted, ¿no?
> Tras un momento de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue:
> –No.

Así, el libro propone un final abierto y no se tiene certeza de si aquel veterano fue o no quien salvó a Sánchez

Mazas, pero a esas alturas ya no interesa. Cercas hace en su novela un acercamiento a la historia de España, a la guerra, al entramado social, al poder, al oficio de escritor y, esencialmente, a la condición humana; el lector lo acompaña en esa travesía gracias a los *amarres*.

Como se ve, el final de un relato es decisivo para que este efecto de integración narrativa tenga lugar. Y son tan decisivas las últimas tres líneas como las primeras tres: en ellas se juega el autor tanto el inicio de la tensión como su clímax final. El título, por su parte, debe ser una manera de aportar a la construcción y a la significación del relato; debe servir para crear una expectativa, y saber jugar –en pocas y muy precisas palabras– con su sentido de fondo, arrojar luz sobre él o sobre un motivo específico del mismo que el autor quiera resaltar. En el ejemplo que se ha seguido, el título del libro alude a la famosa batalla de Salamina que tuvo lugar en el año 480 a. C., en la que la flota ateniense vence a la persa; así se establece una sugerente relación metafórica entre ese hecho histórico y el argumento desarrollado en la novela.

Un par de ejercicios recurrentes en los talleres de escritura creativa son la elaboración de finales y la continuación de inicios[15]. La exploración e investigación de las posibilidades que ambos momentos del relato ofrecen y de cómo afectan el cuerpo total de la narración, es decisiva para que los participantes de los talleres

[15] Cfr. sobre este tema Luis Fernando Macías, *Taller de creación literaria*, p. 34 y ss.

adquieran un dominio del relato y de la crónica como un todo coherente y preciso.

Construcción de personajes

El escritor debe procurar conocer muy bien a sus personajes, el temperamento de cada uno, sus pensamientos, su historia personal, sus vínculos con los demás personajes, su lugar en la historia. La descripción física de un personaje es apenas el boceto del mismo, permite visualizarlo, pero debe estar en correspondencia y enriquecerse con el perfil psicológico del mismo; una buena descripción externa de un personaje debe saber delatar hábilmente su temperamento. Y así como sucede con lo que se está contando, no hace falta que todo se haga visible o se explique en el relato, pero el autor debe tener la mayor claridad posible sobre los hilos que unen cada elemento. A veces basta hacer escorzos de los personajes, en vez de describirlos exhaustivamente; por esto, resulta importante tener en cuenta que, sobre todo, son las acciones las que más eficazmente describen a los personajes.

> Mis personajes son como el taxista que me cuenta su vida en diez minutos.
>
> Gay Talese

Los personajes, sin embargo, no son entes inmutables: al igual que los hombres que los inventan, se enfrentan a todo tipo de contingencias. Miremos, por ejemplo, el comienzo de la novela *Todo un hombre* de Tom Wolfe, en el que se nos muestra al imponente, soberbio

y todopoderoso protagonista a través de unas cuantas líneas que nos permiten formarnos una idea clara de quién es:

> Charlie Croker, a lomos de su caballo andador de Tennessee preferido, echó hacia atrás los hombros para asegurarse de que iba bien erguido sobre la silla e inspiró con fuerza… Ahhh, justo lo que necesitaba… Le encantaba la forma en que subía y bajaba el musculoso pecho bajo la camisa caqui e imaginaba que todos los participantes de la partida de caza se daban cuenta de la corpulencia de su físico. Todo el mundo; no sólo los siete invitados, sino también los seis mozos negros y su joven esposa, que montaba tras él junto a los troncos de mulas manchegas que tiraban de la calesa y el vagón de los perros. Por si acaso, sacó también los mayores músculos de la espalda, los dorsales anchos, en una versión a lo Charlie Croker del exhibicionismo de un pavo real. Serena, su esposa, sólo tenía veintiocho años; él, en cambio, acababa de cumplir los sesenta, era calvo y una ringlera de rizos canosos le cubría los lados y la parte de atrás de la cabeza. Rara vez dejaba pasar la oportunidad de recordarle a su esposa lo recio de la cuerda –no, era un auténtico cable– que lo mantenía conectado a la vigorosa vitalidad animal de su juventud.

En contraste con la descripción del Charlie Croker al final de la novela, cuando la fortuna ha dejado de sonreírle:

> En ese momento, Charlie, con sus ciento cinco kilos, estaba cabizbajo, con la espalda encorvada, en una silla de ruedas, mientras dos camilleros luchaban por subirlo por una rampa a una furgoneta alquilada, proporcionada por SaveWay Ambulance Service. Serena y el Genio permanecían de pie con expresiones que a Charlie le recordaban a los portadores de féretros. A pesar

> de los coágulos, la infección, la fiebre, la hemorragia, la flexión incompleta y otras afecciones patológicas, volvía a casa.

Podríamos afirmar que la historia de *Todo un hombre* consiste en todos los acontecimientos que median entre ambas descripciones, la justificación de dicho contraste.

En palabras de Robert McKee, autor de *El guión*, en narrativa: " Si los valores de la situación en la vida del personaje se mantienen inalterados desde el final de una escena –o capítulo– hasta el final de la siguiente, será porque no está ocurriendo nada que resulte importante". Las historias son, ante todo, el trayecto de un personaje desde un estado, una forma de estar en el mundo, de ser o de percibir la realidad hacia otro estado, a través de una serie de acontecimientos que hacen que esa transformación le resulte natural al lector.

> Un buen cuentista debe ser, por las características mismas del género, un estilista brillante –pero al cual le importa poco que eso se note–, un observador agudo y un arquitecto virtuoso. Es un mago, pero un mago que juega sin trampas, con las magas arriba y todas las cartas visibles sobre la mesa.
>
> Juan Gabriel Vásquez

Un ejercicio que funciona para estar seguro de que la escena, capítulo o fragmento resulta pertinente, es preguntarse si realmente aporta algo significativo a la historia. Si la respuesta es no, posiblemente sobra.

Como el personaje está ligado a la acción, la trama de la historia se construye a partir de las acciones que el personaje lleva a cabo. Es importante recordar que en la narrativa *se muestra*, mas *no se explica*. Es muy distinto decir: " María estaba tan enojada con su novio, ya no podía más. Realmente estaba furiosa". A decir: " María apretó los puños, se dio media vuelta y, antes de dar un portazo, gritó: 'Fuera. No quiero verte nunca más'".

Polifonía: voces y diálogos

La construcción de los personajes también se realiza a través de sus voces, ya sea que ellas hagan parte de la narración –cuando hay múltiples narradores– o de los diálogos. En cualquier caso, el escritor debe saber bien cuál es el tono y el timbre de cada voz, cómo es su modo de hablar –o si hablan una jerga– y cómo hacer para que sus parlamentos no se limiten a contar más allá de lo que están diciendo sino también sobre el carácter del mismo personaje. La polifonía consiste en saber poner en juego esa variedad de voces para dotar de verosimilitud al relato. Es tal vez inevitable que el autor exprese opiniones o ideas suyas, pero debe tener claro qué corresponde a su propia voz, a la del narrador y a sus personajes. Esto supone, entre otras cosas, evitar adjudicarle al narrador sus juicios personales cuando ellos no concuerdan con lo desarrollado en el relato o con el carácter del personaje.

Las posibilidades creativas de que dispone el escritor para construir las voces de su relato son innumerables. Uno de los formatos posibles es el *monólogo interior* (el

mundo privado de la mente y emociones del personaje, que habla consigo mismo):

> Me apoyo en la fachada de cada casa, para avanzar. Lo descubro de pronto, es el clamor, congelado; no estoy solo en la calle: regresan las voces compactas, me vuelvo en derredor, son voces que se tuercen y se retuercen ni muy cerca ni muy lejos. (*Los ejércitos*, Evelio Rosero).

También puede darse mediante el *monólogo teatral* (discurso dirigido a otros que están por fuera del espacio-tiempo del personaje):

> Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones –que yo castigaré a su debido tiempo– son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas –cuyo número es infinito– están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. (*La casa de Asterión*, Jorge Luis Borges).

Si las voces del relato se construyen a partir de diálogos, es conveniente tener en cuenta que estos consideran cuatro partes: el indicador que señala quién emite el parlamento, el guión, el parlamento y la acotación (para una explicación de sus variables ver el manual de estilo incluido al final de este capítulo). Veamos un breve diálogo tomado de *Vecinos*, de Raymond Carver:

> Y, después de unos instantes, Arlene dijo:
> –A lo mejor no vuelven –y acto seguido se quedó asombrada de lo que había dicho.
> –Es posible –dijo Bill–. Dámela.

Sin embargo, muchos autores contemporáneos no utilizan el diálogo acorde con esta matriz clásica, es decir en forma vertical y con las convenciones antes indicadas, sino que ensamblan sus diálogos horizontalmente, de modo continuo en la narración, reemplazando los guiones por otras técnicas de puntuación:

> El hombre dijo, Está lloviendo, y luego, Quién es usted, No soy de aquí, Anda buscando comida, Sí, llevamos cuatro días sin comer nada, Y cómo sabe que son cuatro días, Es un cálculo, Está sola, Estoy con mi marido y unos compañeros, Cuántos son, Siete en total, Si están pensando en quedarse con nosotros, quítenselo de la cabeza. (*Ensayo sobre la ceguera*, José Saramago).

Sin interesar la matriz que se utilice, lo importante es que se guarde la coherencia y se permita una lectura fluida de los diálogos, de manera que el lector siempre reconozca cada una de las voces entretejidas en el relato. El taller de escritura creativa ha de convertirse en el laboratorio en donde a través de los ejercicios propuestos por el director se prueben las diferentes posibilidades de crear voces narrativas y las variadas formas de diálogo.

La corrección y presentación del texto

La corrección del texto puede ser ortotipográfica o de estilo y, si bien estos dos tipos de corrección suelen trabajarse simultáneamente, son de índole distinta. El trabajo de corrección de estilo está orientado a la adecuada redacción del texto, es decir, a lograr una correcta versión de este en el sentido gramatical, ortográfico y semántico, según las

normas establecidas por la Real Academia Española y los usos heredados por la tradición literaria. Por su parte, la corrección ortotipográfica busca ajustar la presentación tipográfica y ortográfica del texto a las pautas establecidas por un criterio editorial determinado.

Corrección de estilo

La corrección de estilo implicará enmendar, sin alterar el sentido original del texto, errores de redacción; la mayoría de estos se pueden encontrar en alguna de las siguientes categorías:

Ambigüedad o doble sentido

Es necesario evitar las oraciones que puedan tener dos o más interpretaciones; por ejemplo, "Vio un hombre en un barco con un catalejo". Teniendo cuidado de no generar una nueva ambigüedad, el corrector deberá rectificar el texto cambiando la distribución de las palabras en la oración o insertando una aclaración. Si no es evidente para el corrector qué quiso expresar el autor, se debe poner en contacto con él para esclarecer el sentido.

Régimen de verbos y locuciones preposicionales

Por un lado, existen verbos que sólo admiten usarse con ciertas preposiciones; por ejemplo: *convencerse de/con, basarse en, acordarse de*, etcétera. Los usos inadecuados deben enmendarse: "insistiendo por ello sin tener la razón", cuando lo correcto es "insistiendo en ello sin tener la razón". Por otro lado, hay que tener cuidado con ciertas

locuciones preposicionales que se prestan a confusión; por ejemplo, no se dice "en vista a", sino "con miras a y no se dice "en relación de" ni "en relación a", sino "en relación con" o "con relación a".

Uso de los vocablos adecuados

Hay que tener cuidado con el uso descuidado de las palabras, por ejemplo: "La temperatura *oscila* alrededor de 30 grados centígrados". El verbo *oscilar* no es sinónimo de *girar*, pues el primero se refiere exclusivamente al movimiento pendular, por lo que una redacción adecuada es: "La temperatura *oscila* entre 25 y 35 grados centígrados".

Dequeísmo y dequefobia

El dequeísmo hace referencia al uso inadecuado del *de que* (como en "pienso de que es un error"), en tanto que la dequefobia se refiere a la omisión constante del *de que* en los casos en que este debería estar (como en "estaba convencido que lo había entregado"). Para consultar la norma gramatical al respecto, se recomienda visitar el sitio web http://www.elcastellano.org/que.html.

Eliminar repeticiones innecesarias

Cuando resulte necesario corregir una palabra repetida, es de suma importancia escoger con cuidado el sinónimo o la forma pronominal, para no caer en un error de inadecuación semántica o generar ambigüedades.

Concordancia de género, número o persona

Estos errores también suelen aparecer con frecuencia (en el ejemplo, un caso de inconcordancia de número):

"Le di tu teléfono a las estudiantes", cuando lo correcto es "Les di tu teléfono a las estudiantes".

Anacoluto

Consiste en la construcción de oraciones o períodos oracionales incompletos: " Para aquella época, todos los bachilleres ingresados al SENA que no contaban con un patrocinio adecuado, este hecho no les permitía darle la continuidad necesaria a sus estudios".

Corrección ortotipográfica

Reunimos aquí algunas observaciones generales sobre puntuación y corrección. Pero se recomienda consultar la bibliografía indicada y, sobre todo, las normas y recomendaciones dadas por la Real Academia Española (www.rae.es, *Diccionario panhispánico de dudas*).

> Tenemos escritores tan tacaños que economizan la puntuación. Otros despilfarran las comas a manos llenas, como esparciendo semilla. El arte no es economía ni despilfarro. Es la proporción dentro de lo necesario.
>
> JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Signos de puntuación

1. No separe con comas el sujeto del predicado, a menos que introduzca una frase subordinada:

> El profesor José Antonio dirigió la conferencia inaugural.
> El profesor José Antonio Ortega, reconocido en la Universidad por su excelencia académica, dirigió la conferencia inaugural.

2. El punto y coma se utiliza preferiblemente para separar elementos de una enumeración cuyos elementos ya contienen comas:

> A la conferencia asistieron: José A. Ortega, director del Departamento; Lucía Andrade, asistente; Pablo Guzmán, profesor encargado; y Carlos Velasco, monitor.

3. La coma debe ser utilizada en donde sea estrictamente necesario por razones gramaticales; no es un signo cuya función es marcar pausas de respiración, sino pausas sintáctico-semánticas.

4. No se escriben puntos después del cierre de interrogación o exclamación. Sólo debe escribirse punto si tras los signos de interrogación o de exclamación hay paréntesis o comillas de cierre.

> Y repuso, "¿no quieres venir conmigo?".

No obstante, resulta válido y además necesario poner coma cuando así se requiera, después del cierre de interrogación o exclamación.

5. La coma nunca separa los verbos reflexivos intransitivos y el complemento circunstancial:

> Juan se peinaba muy bien todos los días.
> Ella caminaba por el parque todos los días.

6. Los puntos suspensivos nunca son más ni menos de tres.

Nombres propios en otros idiomas

Los nombres propios de personas extranjeras no deben tildarse de acuerdo con las normas del español, sino de acuerdo con las normas del idioma al que pertenecen. Se debe procurar revisar su ortografía en diccionarios de nombre propios.

Italo Calvino.
Jean-Jacques Rousseau.
Benjamin Franklin.

Contracciones

Las contracciones *al* y *del* no se permiten cuando el artículo forma parte del nombre propio:

El artículo ya había sido enviado a El Universal.

Fechas, días, meses y horas

1. Las fechas se deben escribir siempre en forma extendida y en el orden: día, mes y año:

26 de diciembre de 2007.

2. Cuando se trate del encabezado de una carta o documento, por lo general, va precedido de la ciudad:

Bogotá, D. C., 24 de enero de 2007.

Esto, salvo que se cite un texto entrecomillado, caso en que se deberá respetar la forma del original.

3. El día primero de cada mes debe escribirse acompañado de cerillo de la siguiente manera:

El 1º de diciembre.

4. Nunca se deben mencionar los años por los dos últimos dígitos (“en el 97”), sino por la cifra completa (“en 1997”).Nunca se debe hacer referencia a las décadas ni con cifras (“en los 80”) ni mucho menos con calcos del inglés (“en los 80’s”). La forma adecuada de hacerlo es con las expresiones del tipo “la década de los ochenta” o “los años ochenta”; sin pluralizar el número. Está mal decir “la década de los ochentas” o “los años ochentas”.

5. Los meses y días de la semana siempre van en bajas:

enero, febrero, marzo, etcétera.
lunes, martes, miércoles, etcétera.

6. La forma correcta de mencionar las horas es utilizando cifras separadas –sin espacio– por los dos puntos, más la abreviatura correspondiente (también sin espacio entre letra y letra); se recomienda evitar al máximo la hora militar, salvo que el carácter técnico o científico del texto así lo exija:

3:30 p.m.

Números y numeraciones

1. Se procurará escribir en letras los números cardinales, siempre y cuando su grafía no sobrepase de dos

palabras unidas por la conjunción y, salvo que se trate de un texto técnico en el que se empleen números abundantemente (operaciones, estadísticas, tablas, etcétera) y su manejo constituya parte fundamental de lo escrito; caso para el que será preferible utilizar las cifras.

Se recomienda, en todo caso, procurar mantener coherencia y uniformidad dentro de un mismo texto y no combinar cardinales escritos con cardinales expresados en cifras. Si algún número perteneciente a la clase antes señalada forma serie con otros más complejos, es mejor escribirlos todos con cifras:

> En la Biblioteca de Palacio hay 35 manuscritos y 135.226 volúmenes impresos, 134 de ellos incunables.

2. Las cifras de números enteros se deben separar siempre con puntos, no con comas; aun tratándose de la primera cifra de las cantidades expresadas en millones:

> 1.365.987

3. Las cifras decimales se deben expresar separadas con comas de las cifras enteras:

> 354.356,35

4. Los porcentajes se deben escribir siempre en cifras, con el signo (%) unido sin espacio a la cifra:

> 25,3%

5. Se escribirán siempre con cifras los días del mes, las direcciones, los números que identifiquen un texto legal o los que se refieran a la paginación:

Artículo 18 de la Constitución Política.
Véase página 114.

Así mismo, los porcentajes; los números que hagan parte de nombres propios de empresas, marcas, productos industriales, etcétera; la expresión de horas, minutos, segundos, grados de latitud, longitud, temperatura, intensidad de un movimiento sísmico; y los marcadores y tiempos de competencias deportivas.

6. Los números ordinales se podrán escribir indistintamente con letras, cifras o números romanos, respetando siempre la grafía original cuando se trate de nombres propios de personas, lugares, libros, congresos, aniversarios, etcétera.

7. La forma adecuada de abreviatura para los números ordinales es: cifra y cerillo, sin espacio entre ellos:

21º, 21ª

Abreviaturas

Se debe dejar un espacio entre el número y los símbolos de las unidades de medida. Estos símbolos nunca llevan punto:

3 m

175 km
48 kg

Uso de los guiones

Se debe diferenciar entre el guión menor o menos (-) y el guión mayor o raya (–).

1. Uso del guión menor (-): se utiliza para expresar relaciones entre palabras simples y para el caso de adjetivos compuestos. Ambas palabras deben conservar su acentuación y su ortografía. Entre las palabras y el signo nunca se debe dejar espacios.

La relación causa-efecto fue estudiada por Hume...
El pacto Alemania-Francia ya había sido firmado para cuando...

No todas las palabras compuestas deben separarse con guión, como es el caso de *sociopolítico, macroeconómico, interrelación, cantautor* o *decimosexto*.

Para el caso de las tres primeras, *socio-, macro-* e *inter-* son consideradas prefijos o elementos compositivos, razón por la cual se adhieren a otras palabras sin necesidad del guión, ya que usarlo allí equivaldría a usarlo en palabras como *pre-dicción*. *Cantautor* y *decimosexto* son palabras compuestas plenamente aceptadas por la Real Academia que, por no estar unidas con guión, deben conservar el acento –y la tilde, si es el caso– del último componente.

2. Uso del guión mayor o raya: su principal uso es introducir un inciso dentro de un período más extenso: "Para

él, la fidelidad –cualidad que valoraba por encima de cualquier otra– era algo sagrado". Las rayas se escriben pegadas a la primera y a la última palabra del período que enmarcan, y separadas por un espacio de la palabra o signo que las precede o las sigue; pero si lo que sigue a la raya de cierre es otro signo de puntuación, no se deja espacio entre ambos.

Aunque los incisos también pueden ser introducidos en el texto mediante comas o paréntesis, la elección de uno u otro signo depende del grado de cercanía que tenga el inciso con el resto del párrafo u oración.

A mayor cercanía, se preferirán las comas; a cercanía intermedia, se preferirán las rayas, y a mayor lejanía, se preferirán los paréntesis.

Téngase en cuenta que, si bien los grados de cercanía del inciso suelen ser relativos, las rayas serán de uso obligatorio cuando el período insertado sea demasiado largo, aislando las partes propias de la oración principal.

3. Otros usos del guión mayor: para reproducir diálogos, caso en el que no se debe dejar espacio entre la raya y la primera palabra de la intervención:

> –Ya no existen palabras ásperas, todas se volvieron lisas de tanto rodar en los altoparlantes.

4. Para enmarcar las observaciones del narrador dentro de los diálogos, teniendo en cuenta que si el personaje deja de hablar una vez hecha la observación del narrador, no se debe poner guión de cierre, pero si el primero

sigue hablando después de la observación, hay que poner guión de cierre:

> –Ya no existen palabras ásperas, todas se volvieron lisas de tanto rodar en los altoparlantes –dije instigado por el discurso del escritor.
> –¿La tienes? –repuso–. Si supieras que...

Para otros casos de puntuación compleja en los diálogos, en los que se combina el uso de la raya con los dos puntos, con los signos de interrogación y de exclamación, con los verbos de habla o con la aparición constante de los nombres de los personajes que intervienen –como en las obras de teatro, por ejemplo–, remitirse a la entrada *raya* del *Diccionario panhispánico de dudas* (2007).

5. Las rayas se usan también para introducir cometarios de una cita textual:

> Los casos de edema múltiple –puntualizó el doctor Arenas– se habían venido tratando siempre desde una perspectiva errónea…

Uso de las mayúsculas

1. Las mayúsculas, sostenidas o no, se tildan:

> LA NACIÓN

2. Los títulos de los libros en español se escriben en cursiva y con mayúscula inicial en la primera palabra que los compone; el resto de palabras, salvo que sean nombres propios, van en minúscula:

> *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.*
> *El amor en los tiempos del cólera.*

Libros en inglés también se escriben en cursiva, pero con mayúsculas en todos los sustantivos, adjetivos y adverbios, respetando así la ortografía propia del inglés en estos casos:

Dictionary of Received Ideas

3. Se escriben con mayúscula inicial los sustantivos y adjetivos que forman parte del nombre de publicaciones periódicas, de colecciones y enciclopedias.

El Tiempo
Vanguardia Liberal
Boletín Cultural y Bibliográfico

4. Se escriben con mayúscula inicial los sustantivos y adjetivos que forman parte del nombre de documentos oficiales –como leyes, decretos, normas, códigos, estatutos, resoluciones, circulares, etcétera– y de entidades oficiales –como cortes, salas y consejos–, cuando se cita el nombre oficial completo, pero cuando estén en plural o no aparezcan completamente identificados, estos sustantivos se deben escribir en minúsculas:

Ley de Ordenamiento Territorial de la Ciudad de Bogotá,
Así se pronunció la Sala de Casación Civil, en...,
Por ello, la Corte Suprema de Justicia no puede pronunciarse al respecto, más esta Corte sí podrá...

Sin embargo, los artículos de códigos y leyes siempre se deben escribir en minúscula:

Según reza el artículo 121 de la Constitución Política...

5. Se escriben con mayúscula inicial los sustantivos y adjetivos que forman parte del nombre de exposiciones, ferias, salones, muestras, congresos, seminarios, simposios, coloquios, fundaciones, etcétera, siempre que aparezca su nombre completo:

> Primer Salón Nacional de Artistas.

Pero los comités siempre se escriben en minúsculas, al igual que las membresías:

> Se contó con la presencia del presidente del comité financiero del Icetex.

6. Se escriben con mayúscula inicial los nombres de edades y épocas históricas, acontecimientos históricos y movimientos religiosos, políticos o culturales.

> Edad Media.
> Primera Guerra Mundial.
> Reforma.

7. Las siglas en ningún caso deberán separase con puntos. Si vienen acompañadas del nombre propio que representan, uno de los dos deberá ir entre paréntesis: "El CES (Centro de Estudios Sociales) ha sido reconocido…" o "El Centro de Estudios Sociales (CES) informa a sus estudiantes…". El nombre representado lleva en altas las respectivas letras de la sigla.

Las siglas con más de cuatro letras se escriben sólo con mayúscula inicial, siempre y cuando sea posible

leerlas –los acrónimos–. Ejemplo: Ecopetrol, Unicef; pero, en el caso contrario, por ejemplo, UNHCHR (United Nations High Commissioner on Human Rights-Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos).

La forma de tildar los acrónimos se adecuará a las normas propias del español, salvo los casos en que se trate de marcas registradas que prescinden de tildes, como Bancoldex y Colsanitas.

8. Los nombres de los días y festividades reconocidos nacionalmente se escribirán siempre con mayúscula:

Navidad.
Día del Trabajo.
Semana Santa.

9. Los nombres que designan ocupaciones oficiales y académicas y títulos nobiliarios, militares y eclesiásticos (ministro, doctor, obispo, etcétera) se escribirán siempre con minúsculas; excepto en los casos en que sean mencionados dentro de citas o dentro de documentos oficiales.

10. Se escriben con mayúscula inicial en sustantivos y adjetivos los nombres propios de entidades, organismos, departamentos o divisiones administrativas, edificios, monumentos, establecimientos públicos, partidos políticos, etcétera:

Vicedecanatura Académica.
Departamento de Historia.
Facultad de Artes.

Ministerio de Hacienda.
Casa Rosada.
Biblioteca Nacional.
Partido Liberal.

No obstante, si estos nombres van en el contexto propio de la entidad se podrán obviar las mayúsculas:

El departamento considera…
Los grupos vinculados con la facultad…
En el marco del proyecto general de la universidad, se establece…

También se escribe con mayúscula el término que en el uso corriente nombra de forma abreviada una determinada institución o edificio: la Nacional (por la Universidad Nacional), el Cervantes (por el Instituto Cervantes), la Javeriana (por la Universidad Javeriana).

11. Nunca van mayúsculas después de dos puntos, excepto en los casos siguientes:

a) Tras los dos puntos que siguen a la fórmula de encabezamiento o saludo de una carta:

Muy señor mío:
Le agradeceré....

b) Tras los dos puntos que siguen al verbo fundamental de un documento jurídico-administrativo:

CERTIFICA:
Que D. José Álvarez García ha seguido el Curso de Técnicas Audiovisuales…".

c) Tras los dos puntos que anuncian la reproducción de una cita o palabras textuales:

> Pedro dijo: "No volveré hasta las nueve".

12. Las extensiones de los archivos de computador, siempre que se mencionen solas, deben escribirse sin punto ni antes ni después:

> Había traído las imágenes en JPG, pero no sirvieron.

No obstante, si aparecen unidas al nombre del archivo, deberán escribirse en bajas y unidas a este por punto, con cursivas y sin comillas:

> El archivo *apolo.rtf* estaba dañado.

13. Los nombres de los medios de comunicación se escriben en minúsculas: radio, televisión, Internet, etcétera.

14. Los gentilicios en español se escriben en minúsculas. En inglés se escriben con mayúscula inicial.

15. La palabra *estado*, siempre que se refiera a una nación, debe escribirse en mayúscula inicial.

Uso de las cursivas

1. El uso principal de las cursivas es el de resaltar o distinguir una letra, una palabra, una frase o una idea; uso erróneamente atribuido a las comillas –cuyo fin principal es el de indicar una cita textual o señalar un uso irónico de una palabra–.

2. Se escribirán en cursiva las voces procedentes de otras lenguas (extranjerismos) que no estén adaptadas al español:

know-how.
mutatis mutandis.

Pero los nombres propios de personas y personajes, así como los de entidades, organismos, oficinas, comités, juntas, marcas, empresas e instituciones escritos en otro idioma van en rectas y con mayúscula inicial.

3. Los latinismos aceptados que aparezcan tildados en el Diccionario de la Real Academia se deben escribir siempre en rectas y con sus respectivas tildes:

Memorándum.
Pássim.

4. Las cursivas se usan además para hacer referencia al signo lingüístico en cuanto tal:

La palabra *perro* es un sustantivo masculino que…
El prefijo en-…
La oración "Diana guardó sus papeles en el bolso", cuyo núcleo del predicado es el verbo *guardar* conjugado en…

5. En cursiva –y con la primera palabra en mayúscula inicial– se escribirán también los nombres de los libros, las obras artísticas, científicas y literarias –películas, óperas, obras de teatro, pinturas, esculturas, etcétera–.

6 Para el caso de las obras musicales, deberá ir en cursiva tan sólo el nombre de estas, no el género o tipo de composición –salvo que este pertenezca al nombre de la obra–. Ejemplo:

Concierto para piano Nº 23 en fa menor
Tras la interpretación del vals *Serenata para orquesta de cuerda en do mayor op. 48…*

7. Los nombres de las notas musicales deben escribirse siempre en cursiva y en minúscula:

do, re, mi, fa, sol, la, si.

8. Los nombres –y números, si los llevan– de barcos, trenes, aviones, naves espaciales, etcétera:

Empezaron a trasladarse en el *Agualeguas*.
El *Soyuz II*, con todo y las maravillas que ha hecho, ya no sorprende tanto al hombre…

9. Los tecnicismos o vocablos acuñados recientemente por una disciplina o por el habla popular, cuando no aparezcan en el Diccionario, y siempre que su aparición no sea abundante en el texto.

10. Las palabras o expresiones que se apartan de su significado original:

Tráigase un par de *frías*…

11. Los apodos y alias:

Jesús Esteban Azor, alias *el Marqués*.

No obstante, los apodos se escriben en rectas cuando no acompañan al nombre propio:

> Prefiero mil veces al primer Cantinflas.

Uso de las comillas

1. Las comillas dobles se usan para indicar las citas textuales y los sentidos irónicos, impropios o especiales (no sobra aclarar que las citas textuales nunca pueden ser alteradas, excepto cuando se trate de errores de ortografía graves y evidentes cuya enmendadura no altere el carácter del texto original). La jerarquía de las comillas es como sigue: primero comillas dobles (“ ”) y segundo comillas sencillas (‘ ’).

2. También se entrecomillan los títulos de poemas, de artículos en periódicos y revistas, de capítulos de libros, de títulos de conferencias, etcétera.

3. Siempre se pondrá el punto seguido, el punto final, la coma, el punto y coma y los dos puntos, después de las comillas de cierre, no antes:

> De este mercado llama la atención el hecho de que se hacía en un cerro que era famoso “por las supersticiones que en ellas [las montañas] tenían para sus contratos”.

4. Cuando la cita textual exceda de 3 líneas o de 40 palabras deberá destacarse del cuerpo del texto, de la siguiente forma: con sangría izquierda y derecha, texto

justificado al margen izquierdo, sin comillas y en un tamaño de fuente menor que el del texto normal. El texto omitido deberá indicarse con puntos suspensivos (nunca más de tres) dentro de corchetes rectos ([…]).

> […]acciones bélicas del período de Conquista, dureza del régimen de trabajo en minas, obrajes y haciendas, nuevas enfermedades traídas por el conquistador (viruela, gripe, sarampión, tifo) […].

Uso de las negritas

Conviene reducir al extremo el uso de negritas dentro del cuerpo del texto.

Uso de los corchetes rectos

1. Para indicar omisión en las citas textuales se usarán los puntos suspensivos entre corchetes rectos: […]. Este signo se usará tanto al inicio como al final del párrafo, y en ambos casos debe estar separado con un espacio del texto citado.

Se deben colocar al principio del texto, sólo cuando el extracto citado no empiece con mayúscula, y se deben colocar al final, solo cuando el extracto citado no termine con punto:

> […] el gobierno, temeroso de que una actitud conciliadora pueda ser interpretada como un síntoma de debilidad, no renuncia al ademán bélico […].

De lo contrario, no será necesario el signo de omisión en las citas, ya que el solo hecho de estar con sangría izquierda y derecha, justificadas al margen izquierdo y en

un tamaño fuente menor que el del cuerpo del texto es índice suficiente de que se trata de un extracto perteneciente a otro texto.

Así mismo, la única razón por la que se pueden dejar en el texto citado puntos suspensivos sin corchetes es que aquellos formen parte del original indicando suspenso o duda.

2. Los corchetes rectos se usan también cuando, en medio de una cita textual, el autor desea o necesita hacer una aclaración:

> (…) De este mercado llama la atención el hecho de que se hacía en un cerro que era famoso "por las supersticiones que en ellas [las montañas] tenían para sus contratos".

Uso de tildes en palabras de doble grafía

Específicamente en las palabras en las que la Real Academia acepta dos posibilidades correctas de acentuación, se preferirá el uso de ellas sin tilde, por ejemplo: *periodo* en vez de *período*; *guion* en vez de *guión*. Así mismo, no se tildarán nunca los demostrativos *este*, *ese*, y *aquel* (con sus variaciones de género y número), ni en su función adjetiva ni pronominal. El adverbio *sólo* se tildará exclusivamente cuando haya lugar a ambigüedad, es decir que, aun equivaliendo a *solamente*, pueda confundirse con el adjetivo *solo*. Por ejemplo, habría que tildarlo en el siguiente caso:

> Estaba leyendo sólo los clásicos. (Es decir que no leía una obra que no fuera un clásico).
> Estaba leyendo solo los clásicos. (Es decir que leía los clásicos en soledad).

Pero deberá escribirse sin tilde, cuando, a pesar de equivaler a *solamente*, no hay lugar a ambigüedad. Por ejemplo:

> Solo faltaba una hora para su muerte…

Banco de ejercicios y material complementario

RENATA BUSCA FOMENTAR EL APOYO Y LA CIRCULACIÓN DE información entre todos los talleres del país. Promover una interacción cada vez mayor es la base para el fortalecimiento de los procesos locales, el reconocimiento a sus logros e iniciativas y el aprovechamiento de las buenas prácticas pedagógicas desarrolladas en ellos.

Con el objetivo de crear una primera plataforma que ponga en circulación metodologías y ejercicios de escritura creativa, y gracias a la generosidad de los directores de los talleres, se ha elaborado el presente banco de ejercicios, que busca ser un aporte metodológico adicional. Son ejercicios que se han implementado en los talleres y que los directores consideran representativos de su trabajo, tanto porque les ha servido para estimular la creatividad como para promover el desarrollo de las habilidades y la apropiación de las herramientas del oficio de escritor.

Para un mejor aprovechamiento del material, hemos dividido el banco en tres secciones: una dirigida

puntualmente a los *detonadores de escritura*, otra dedicada a los ejercicios básicos o de *nivel inicial* –centrada en el aprendizaje de las herramientas del oficio del escritor–, y una tercera para ejercicios de *nivel medio*, de una mayor complejidad. No se ha incluido en sus descripciones instrucciones con respecto a los tiempos exactos de cada ejercicio o los ciclos de trabajo dentro y fuera del taller que cada uno implica –a menos que el director que los suministre así los sugiera–, pues en muchos casos los ejercicios se pueden realizar tanto dentro como fuera del taller, y en lapsos o procesos más o menos largos dependiendo del enfoque y profundidad que se les quiera dar y de qué tan lejos se los quiera llevar.

RENATA recomienda el desarrollo permanente de ejercicios *in situ*, ya que concibe el taller como un laboratorio práctico de escritura, no únicamente como un espacio para compartir la producción realizada por fuera de él. La dinámica de trabajo colectivo puede enriquecer significativamente el desarrollo de estos ejercicios, pero sobre todo permite confrontar a los participantes, estimular su recursividad y llevarlos a tomar riesgos; así, el taller alienta la creatividad a la vez que desmitifica el oficio.

Varios de los ejercicios presentados a continuación son bien conocidos y de uso común en talleres de escritura creativa, y aunque muchos de ellos no fueron originalmente ideados por los directores sino tomados o recreados de diversas fuentes, al final del ejercicio damos el crédito del director que generosamente lo suministró.

Detonadores de escritura

Durante la sesión del taller es recomendable trabajar con ejercicios breves que sirvan de pretexto para dar inicio a la escritura. Sin importar el nivel de los participantes, pueden resultar buenos semilleros de ideas. Son que toman recursos diversos del entorno, el recuerdo y la observación, para poner en marcha la redacción de borradores, "soltar la mano" y superar el miedo ante la hoja en blanco.

Recuerdos personales

Se propone, como punto de partida, un tema concreto, asociado a los recuerdos o experiencias significativas: el recuerdo más remoto de la infancia, la descripción de una fotografía vieja, la primera experiencia con la muerte o el sonido más desagradable. Para sensibilizar a los participantes, conviene también estudiar textos característicos de autores reconocidos: "El momento más inolvidable" de Manuel Bandeira; "Escribir es llorar o una sombra en el espejo" de Vicente Aleixandre (sobre Antonio Machado) y "De cómo no he conocido a García Márquez" de Ramón Illán Bacca.

Luis Fernando Macías (Medellín) y
Antonio Silvera (Barranquilla)

Frases

Se trata de comenzar a escribir partiendo de frases determinadas, por ejemplo: "siempre se sentía mejor envuelto en música", "sus ojos chisporrotearon como si unas brasas

ardientes alimentaran algo más que su combustión interna", "empezó a reflexionar en voz alta como si de pronto mirara hacia su interior" (tomadas del libro *Nunca seremos estrellas del rock* de Jordi Sierra i Fabra). Los participantes deben pensar bien e interpretar los sentimientos que les sugiere cada frase, y poner a andar la imaginación con la que le agrade o le transmita más sensaciones para escribir una historia en la que ninguna de las palabras de la frase elegida aparezca. Asimismo, se puede comenzar a escribir a partir de la frase inicial de algún texto; por ejemplo: "Sentado en la nariz de la piragua estaba un viejo arremangándose los pantalones remendados" (de *Las estrellas son negras*, novela de Arnoldo Palacios); "Hoy tuve que ir a trabajar. Después de tantos años evitándolo, busqué mi chaqueta más elegante, lustré unos zapatos que usaba para ir al colegio –todavía me aprietan en el talón– y tomé el maletín con los muñecos" (de "Un día de negocios", cuento de Roberto Rubiano Vargas).

ANTONIO CARDONA (Cereté)

Lectura de imágenes

Se escoge una pintura clásica que, en lo posible, represente a varios personajes. A partir de ella, los participantes escriben un relato que desarrolle lo que ella sugiere (también se puede recurrir a ilustraciones o imágenes de periódicos, libros o revistas). El director puede proyectar en diapositiva esta pintura en el aula o sacar varias copias en color para que cada quien la pueda observar detenidamente. Los participantes deben escribir una

historia trabajando la descripción de uno o varios personajes, sus cuerpos, rostros, estados de ánimo y su entorno, teniendo en cuenta algunas preguntas orientadoras: ¿qué situación vive cada personaje?, ¿qué siente, piensa, teme?, etcétera. Este primer borrador se lee en seguida en el taller y puede dar lugar a relatos que se reescriban y corrijan individualmente con el director.

Carlos Castillo Quintero (Bogotá) y
Uriel Navarro (Barrancabermeja)

Variación: tomando como base la idea cortazariana de que una fotografía funciona como un cuento y una película como una novela, se proyectan en el taller varias fotografías –que pueden ser de Robert Doisneau, Cartier Bresson, Annie Leibovitz, Helmut Newton, entre otros fotógrafos– para explicar la brevedad y precisión del cuento como género literario. Luego se lleva a cabo un ejercicio de composición a partir de las fotografías expuestas.

Fabián Martínez (Bucaramanga)

Variación: En una fusión de los dos ejercicios anteriores, trabajando con texto y con imagen al mismo tiempo. Se pueden emplear los cromos del *Álbum de historia natural* de las chocolatinas Jet como detonadores. Se reúne un buen número de cromos y se pide a cada participante que elija uno al azar para servirse de las palabras, descripciones e imágenes del mismo y construir luego una historia. Por asociación libre, puede usarlos como

metáforas de descripción de un personaje, un lugar o una secuencia de escenas.

ANTONIO GARCÍA, escritor asociado

Estimulación sonora

Se pone en marcha la escritura a partir de una pista musical (de unos veinte minutos de duración), preparada por el director del taller teniendo en cuenta el ciclo temático del mismo, como puede ser el cuento de horror. Los integrantes escriben un texto alusivo al tema bajo el influjo de los sonidos y la música (bandas sonoras de películas de horror, sonidos ambientales, cortes de *Cradle of Filth*, fragmentos de Paganini y Beethoven, etcétera).

FABIÁN MARTÍNEZ (Bucaramanga)

Fuentes orales

Se propone que los miembros del taller recojan las historias, anécdotas y testimonios de personas mayores o de quienes vivan en diversos contextos locales, barriales, etcétera, para llevarlas al papel y convertirlas en narraciones creativas.

AGUSTÍN VALLE (El Banco)

Noticias generadoras

Se pide a los participantes buscar en algún periódico una historia extraña o curiosa de gente del común. Por ejemplo, la historia de una mujer que había asesinado a su esposo y se las había ingeniado para seguir cobrando la pensión tras haberle cortado el dedo índice de la

mano derecha. A partir de esta situación, se da al grupo la libertad para contar la historia. Antes de empezar este ejercicio, puede hacerse una sensibilización leyendo algunos textos del *Decamerón* de Giovanni Bocaccio, una colección de historias que se inspiran y se basan en la vida cotidiana de Florencia.

Antonio Silvera (Barranquilla)

Objetos

Se propone a cada participante que elija un objeto inanimado o uno para todo el grupo. Luego se les pide que cuenten su historia y que comiencen a darle vida a través de una narración. La tarea consiste en hacer de este objeto un personaje, y contar una historia a partir de él teniendo en cuenta en lo posible los conceptos teóricos que se hayan trabajado en el taller. Entre los varios textos que utilizan este recurso, se pueden citar *Me llamo rojo*, de Orhan Pamuk, y "El cohete admirable", de Oscar Wilde.

Uriel Navarro (Barrancabermeja)

Variación: Se leen en voz alta "Instrucciones para llorar", "Instrucciones para subir una escalera", "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj" o "Instrucciones para dar cuerda al reloj" de Julio Cortázar. Se comentan con el grupo los textos para intercambiar impresiones sobre el tratamiento de las imágenes y del lenguaje, y luego se les propone escriban sus instrucciones

para cualquier cosa, guardando la lógica propuesta por Cortázar en sus instrucciones; es decir, procurando abordar la acción como si fuese algo por entero ajeno a su experiencia cotidiana.

Fabián Martínez (Bucaramanga) y
Uriel Navarro (Barrancabermeja)

Ejercicios de nivel inicial

La palabra y los sentidos

Se sugiere a los participantes identificar, a partir de cada uno de los sentidos, cinco sensaciones agradables y cinco desagradables. Es decir, que intenten describir una imagen agradable a la vista y otra desagradable; un sabor gustoso y otro repugnante; una superficie que al tocarla les produzca placer y otra que les asuste tocar; un sonido grato y otro fastidioso; y un olor delicioso y otro nauseabundo. A continuación deben elaborar un escrito donde los sentidos sean el *leitmotiv* o tengan un papel preponderante.

Uriel Navarro (Barrancabermeja)

Contextos urbanos

El grupo del taller se divide en tres. Luego, cada uno de los tres grupos recorre una calle o un espacio público para observar el fluir de la vida urbana, su devenir; por ejemplo, una calle concurrida del comercio, la terminal de transportes o la plaza de mercado. El objetivo es observar atentamente y hacer un registro escrito de los hechos y las

personas del lugar, teniendo en cuenta los olores, ruidos, diálogos, gritos, gesticulaciones, texturas, colores, atuendos y, en suma, todo lo que les llame la atención por algún motivo. Al final del recorrido, comparten con el resto del taller sus aproximaciones y experiencias. Con esos elementos, cada quien debe producir un texto cuyo escenario sea el mundo que acaban de recorrer.

Antonio Cardona (Cereté)

Dibujando con palabras

En este ejercicio los participantes deben elegir una persona, objeto o lugar que sea único para ellos, y luego describir por escrito las características que lo hacen tan importante para él o ella. Posteriormente se lee grupalmente la descripción y se debate. Después, en un trabajo de reescritura, la tarea consiste en enriquecer la descripción original con elementos literarios.

Agustín valle (El Banco)

Las descripciones: mostrar, no decir

En el cuento, dada su naturaleza breve y concisa, las descripciones deben ser precisas y eficaces, de modo que sirvan para imprimirle más vigor o agilidad al relato. Para familiarizar a los participantes con el buen uso de este recurso, se les pide que amplíen en uno o dos párrafos las siguientes imágenes y se les recuerda que eviten el uso de lugares comunes (reiteraciones de imágenes que de tan frecuentadas han llegado a volverse fijas y han terminado por perder su valor en el lenguaje literario):

- Era la casa más abandonada y antiestética de la zona oeste de la ciudad. Mostrar ese abandono.

- Le pareció que ese pueblo que ahora contemplaba era por completo distinto al suyo. Comparar uno y otro.

- El mellizo era un tipo que metía miedo. Hacer sentir ese miedo.

- Él la amaba por sobre todas las cosas. Señalar los actos que demuestran ese amor.

- La presencia del gato en el cuarto, lo que este hacía, se le tornó insoportable. Describir lo que hace el gato.

BETUEL BONILLA (Neiva)

Lectura y modulación

Para que los participantes tomen conciencia de las posibilidades y matices involucrados, se propone un ejercicio que consiste en hacer una lectura en voz alta del texto, con todo lo que esto exige: entonar adecuadamente, hacer las pausas necesarias y modular bien –además de la importancia de ser escuchado y de saber escuchar a los demás–. El director hace rondas de lectura en voz alta atendiendo a todas estas características para que los participantes aprendan a distinguir cada una de ellas y a reconocer vivencialmente el tono y carácter de su

propia voz, y lo que esta podría hacer para esclarecer sus propios textos.

Alberto Rodríguez (Cali)

Control de ruido sintáctico y narrativo

A partir del análisis grupal de una serie de textos sobrecargados, ruidosos –tanto externos como internos al taller–, se desarrolla un ejercicio de economía creativa. Se busca que los participantes detecten las fallas de un texto y, modificando su sintaxis y eliminando palabras innecesarias, se propongan editarlos para lograr textos impactantes con la máxima economía de lenguaje. Este ejercicio es muy útil para que tomen mayor consciencia de cómo el ruido afecta el ritmo y la fluidez de los relatos.

Alberto Rodríguez (Cali)

Construcción de inicios

El punto de partida de este ejercicio es la lectura de una variedad de párrafos de inicio en novelas, cuentos, crónicas, poemas, etcétera, en los que se va intentar determinar lo que tiene un buen párrafo inicial: contundencia, gancho, sorpresa, economía, poesía, claridad y fuerza expresiva, entre otros. Luego de identificar estos rasgos, se procede a hacer un párrafo que reúna la mayor cantidad de estos elementos.

Alberto Rodríguez (Cali)

Variación: en un lapso de quince minutos, cada participante elige una de las siguientes frases de inicio y escribe una historia que se desprenda de ella:

- A este hombre lo abandonó su sombra.
- Desde ese día la he visto pasar desnuda bajo las aguas del tranquilo río.
- Y el hombre continuó cantando en el fondo del patio, mientras la ciudad se llenaba de ruidos.
- La atrajo hacia su cuerpo desnudo y percibió una sombra de odio.
- Esa canción de nuevo, y ella tan ajena a este amor.

Carlos Fernando Gutiérrez (Armenia)

Las personas de la narración

Con el fin de que el escritor en formación adiestre su voz narrativa, se le pide que escriba tres versiones de un mismo texto –en primera, segunda y tercera persona– para ver lo que sucede con él. La lectura de las tres versiones se hace en voz alta para que los participantes, al tiempo que van encontrando la mejor voz para plasmar su idea original en el papel, capten los matices que implica narrarlo desde las distintas personas.

Luis Fernando Macías (Medellín)

Variación a *Reescritura de un clásico*. Se propone que los miembros del taller lean cuidadosamente un cuento clásico, que maneje una única persona gramatical (un único narrador), después lo reescriban cambiando la persona por otra (primera segunda o tercera) y finalmente analicen el contraste entre los dos textos.

Carlos Castillo Quintero (Bogotá)

Variación b *Descripciones de personaje*. Los participantes escogen un personaje, lo describen primero física y psicológicamente. Luego redactan tres textos descriptivos, cada uno empleando una persona gramatical distinta. ¿Cómo se ve el personaje a sí mismo? (primera), ¿cómo lo ve otro personaje cercano a él? (segunda) y, ¿cómo lo ve un tercero desde fuera? (tercera).

Fabián Martínez (Bucaramanga)

Variación c *Narración en segunda persona*. El ejercicio se plantea a partir de la lectura de un cuento que explore esta posibilidad narrativa de la segunda persona narrativa, por ejemplo, "Usted se tendió a su lado", de Julio Cortázar. Luego de su lectura, se les solicita a los participantes que construyan un cuento utilizando la narración en segunda persona.

Hermínsul Jiménez (Florencia)

La focalización

Los ejercicios de focalización resultan muy importantes, además de interesantes, porque permiten revelar múltiples puntos de vista sobre un mismo hecho. Así, se pide que una historia en la que intervienen, digamos, un sacerdote, un niño y una vendedora de frutas, sea contada por cada uno de ellos y además por un narrador omnisciente. El ejercicio lo hace cada uno de los participantes, que, tras exponer brevemente la historia que se va a relatar, eligen un personaje como foco. El contraste entre los resultados, luego de ser leídos en voz alta y discutidos, enriquece el trabajo del taller y ayuda a entender que de la focalización depende el grado de intimidad o de distancia con la que un futuro lector encontrará los hechos de la narración.

Luis Fernando Macías (Medellín)

De la historia al relato

Algunos miembros de taller pueden manifestar dificultades para entender las diferencias entre el ordenamiento de los hechos en el plano del relato (cómo se cuentan en el texto) y de la historia (los hechos conectados causalmente, en su orden lógico y cronológico). En este ejercicio se elige una acción humana concreta y se la desmonta por escrito en múltiples capas o momentos. Luego, para hacer una segunda versión, se relata la acción desde un momento dado, entrecruzando los dos planos fundamentales: el de la narración y el de las acciones. El ejercicio se propone ilustrar las múltiples opciones que

el autor tiene para asumir la perspectiva de un narrador determinado y narrar, entonces, una acción completa o un fragmento de ella.

Hermínsul Jiménez (Florencia)

Variación a *De la anécdota a la narración*. El ejercicio parte de la lectura del primer capítulo de *Estambul* de Orham Pamuk. Luego cada uno revisa su álbum familiar buscando una fotografía que encierre una narración, que le evoque una historia. Después de reconstruir oralmente la historia se escribe una primera versión que es leída al grupo para identificar los puntos narrativos. Se comenta y se elabora una segunda versión en la que el relato se desprende de la anécdota, de este modo se marca la diferencia entre historia y narración o relato. El proceso de reescritura puede continuar hasta lograr un cuento (algunas anécdotas de los participantes pueden servir para que otros las tomen como punto inicial de escritura). Es importante que los participantes comprendan que el material de su obra escrita puede tener nexos con su vida cotidiana, pero que para ser literatura debe pasar por un proceso de elaboración o composición escrita.

Martha Fajardo (Ibagué)

Variación b *De la oralidad a la escritura.* Primero se divide el grupo por parejas y luego, en cada una de ellas, uno de los dos le cuenta al otro una anécdota personal que lo haya marcado en su vida. El que escucha debe escribir la anécdota en

forma de cuento. Luego, quien suministró la anécdota la cuenta de nuevo en voz alta para todos y, a continuación, se lee el respectivo cuento de su pareja en voz alta. Para terminar, se hacen los comentarios haciendo la comparación de las dos versiones (oral y escrita).

JOHN TAYLOR (Providencia)

Bitácora narrativa

Se solicita a los participantes que escriban una anécdota personal. A continuación, se les pide que resuelvan en concreto los diversos puntos de una bitácora narrativa que les permitirá iniciar la escritura de un cuento a partir de ella: tema, argumento, conflicto (centro de interés/situación de desequilibrio), personajes, tipo de narrador, recurso narrativo, lector, cronotopo (espacio-tiempo) y propósito de escribir la historia.

CARLOS FERNANDO GUTIÉRREZ (Armenia)

Revisión de coherencia global

Como método para definir si un cuento tiene coherencia como un todo, se analizan o verifican en él los siguientes aspectos:

- ¿Están claramente presentados el lugar, la época, los personajes?

- ¿El argumento está desarrollado?

- ¿La historia tiene un centro de interés o un conflicto que se resuelve?

- ¿Las ideas desarrolladas apuntan al tema central del cuento?

- ¿El título corresponde al contenido del cuento?

- ¿La historia tiene novedad en su escritura y en su tema?

Carlos Fernando Gutiérrez (Armenia)

Dar vida a un personaje

Como pequeños dioses terrenales, la idea es darles vida a seres de papel. La propuesta es que cada participante elija uno de los siguientes personajes: un hombre o mujer en la colonización de la región, un protagonista de la época de la Violencia en una región de Colombia, un universitario de los años setenta, una mujer de los años cincuenta o sesenta, un artista de los años veinte o treinta, o un escolar en los años cincuenta, y enfrentándolo a algún conflicto, haga un retrato de su historia, su perfil psicológico o recree acciones con las que se pueda darle vida.

Carlos Fernando Gutiérrez (Armenia)

Escritura de diálogos

Se propone la escritura de diálogos entre dos o tres personajes en una situación ficticia que, en aras del ejercicio, se determinará con ciertas restricciones: el lugar, la hora y el motivo del encuentro. A partir del modo de hablar de los personajes, se debe poder inferir el carácter de cada uno de ellos y el contexto en que se encuentran.

HERMÍNSUL JIMÉNEZ (Florencia)

Cartas cruzadas

Luego de la lectura grupal de un relato determinado, se propone que cada participante escriba una carta eligiendo una voz o un foco particular. Por ejemplo, una carta del lector a un personaje, del lector al autor, de un personaje a otro. Las cartas se leen en voz alta y se examina cómo recogen el carácter de cada personaje o interpretan las ideas del autor, las impresiones del lector, etcétera.

HENRY BENJUMEA (Villavicencio)

Cambios narrativos: la metaficción

Tomando un determinado cuento clásico, se reescribe ubicándolo en otra época o en otro lugar, y se cambia así su clave temporal o espacial: ¿qué habría pasado si Caperucita se hubiera perdido en el llano en vez de en el bosque?, ¿qué pasa si la Bella Durmiente se despierta en el año 3000 en Marte? Aquí estaríamos cambiando ambas claves: espacio y tiempo (cronotopo). También se pueden cambiar otras, como la de los personajes

principales: ¿con quién se podría haber encontrado Caperucita en el llano en vez de con el lobo? Se trata, entonces, de recrear un cuento tradicional respetando sus núcleos narrativos fundamentales.

Henry Benjumea (Villavicencio) y
Carlos Castillo Quintero (Bogotá)

Variación: para desarrollar este ejercicio, se explica el concepto de metaficción a los participantes, es decir, cómo una obra puede surgir con base en otra ya existente. Para ello, se propone observar detalladamente pinturas de autores conocidos, así como cuentos clásicos, canciones y demás obras que permitan escribir una nueva historia a partir de ellas.

Agustín Valle (El Banco)

Ejercicios de nivel medio

Árbol genealógico

Se solicita a los participantes hacer un árbol genealógico en donde, partiendo del escritor, se señalen hacia arriba los nombres y los lugares de procedencia de por lo menos dos generaciones (hermanos, padres y abuelos). Así mismo, hacia abajo se deben consignar los datos de por lo menos una generación (si no tienen hijos se relacionarán los sobrinos). Luego se llama la atención sobre los cambios en los nombres, los movimientos geográficos de la familia y sus causas, así como la problemática social y política de esta estructura familiar. A partir de estos

elementos cada participante escribe luego uno o varios cuentos.

Carlos Castillo Quintero (Bogotá)

Personajes históricos

Se pide a los participantes que escojan un personaje histórico que, por algún motivo, para ellos sea atractivo y, luego, que lean al menos una o varias biografía del mismo. Después deberán hacer una lista de acontecimientos que les hayan llamado la atención, escoger uno de esos acontecimientos y narrarlo.

Martha Fajardo (Ibagué)

Experimentos narrativos: los sueños

La idea de estos experimentos es ejercitar la creatividad con asuntos de los que, aunque no seamos conscientes de ellos, también nos ocupan; la idea es jugar, reinventar, reconstruir. Tomando como referente de lectura de doce relatos de sueños del libro *El hombre y sus símbolos* de Carl Jung, se plantea un ejercicio de escritura enfocado en la narración onírica. A partir de sus propios sueños, los participantes construyen un cuento, un poema o un relato que recoja la atmósfera, la lógica interna y las emociones del sueño.

Luis Fernando Macías (Medellín)

Encuentro con el objeto misterioso

Se trata simplemente de, a través del tacto, ejercitar las habilidades para describir y narrar. Para esto el director mete en una bolsa distintos objetos y les pide a los participantes que, sin verlos y sin decir cuál es –en caso de que lo reconozcan–, enumeren todas las sensaciones que les suscita el objeto y hagan una descripción de sus características.

Hermínsul Jiménez (Florencia)

Ensalada de textos

Con dos o más textos narrativos clásicos se prepara una ensalada de cuentos, tomando de cada uno por lo menos un personaje y una situación para que aparezcan en una nueva historia. Idealmente se deben respetar sus características originales, aunque siguiendo la lógica interna del nuevo relato (coherencia, verosimilitud) se pueden agregar nuevas características a los personajes. Si bien parece sencillo, lograr una construcción narrativa convincente por esta vía requiere de un dominio notable de las herramientas del oficio de escritor.

Henry Benjumea (Villavicencio)

El cuento que más aguante

Uno de los hallazgos del taller es ensayar la escritura de historias a partir de los llamados "cuentos breves", que en buena parte no son más que la condensación del

argumento de una historia. Ya que en ellos normalmente los personajes no están desarrollados –a veces ni siquiera tienen un nombre–, tampoco el tiempo, el espacio ni las partes canónicas de una narración, e incluso tampoco la escritura, se les propone a los participantes que desarrollen una historia a partir de uno de ellos. Es importante que el texto base sea particularmente sugestivo; por ejemplo, el microcuento titulado "Pequeños cuerpos" de Triunfo Arciniegas, que en tres frases propone respectivamente el inicio, el nudo y el desenlace: " […] Los niños entraron a la casa y destruyeron las jaulas. La mujer encontró los cuerpos muertos y enloqueció. Los pájaros no regresaron". Toda una mina para desarrollar: ¿cómo se llamaban los niños?, ¿quiénes eran?, ¿de qué clase de pájaros se trataba?, ¿quién murió?, ¿por qué la mujer enloqueció?, ¿vivía ella sola?, ¿dónde ocurrió la historia?, ¿cuándo?

ANTONIO SILVERA (Barranquilla)

Puesta en escena

El director busca un voluntario aficionado al teatro o a la actuación, y le pide que haga un monólogo o una improvisación ante el grupo del taller. Luego de observarla atentamente con libreta en mano, cada miembro del grupo trata de describir con pelos y señales lo que ha tenido lugar: la vestimenta del personaje, atuendos u adornos, objetos que toca o tiene, su físico, los estados anímicos que trasmite, los diálogos o monólogos que representa, sus silencios. Los textos producidos se comparten y analizan para saber cuáles logran con mayor

riqueza y destreza codificar y plasmar la realidad presente. Luego se puede hacer una lectura de autor ("Camino Alcarria", de Camilo José Cela, por ejemplo), para analizar grupalmente su descripción de personajes, lugares, paisajes…

Antonio Cardona (Cereté)

Lo intransferible

Los participantes son invitados a escribir en el taller sobre lo que nunca le han contado o contarán a nadie, bajo la consigna de que no tendrán que entregar ni leer su texto. Para comprobar si el ejercicio fue realizado plenamente, el director ofrece una buena suma por la hoja que acaban de escribir. ¿Resultado? Nadie la vende. El objetivo del ejercicio es hacer claridad sobre su intención o motivación al escribir. Si la próxima vez que escriban un cuento, un poema o una carta, sienten lo que sintieron al hacer este ejercicio, podrán estar seguros de haber escrito algo verdaderamente propio, con sentido y sentimiento.

Allan Gerardo Luna (Pasto)

El último texto

El director plantea una situación dramática, un juego teatral que debe ser asumido a cabalidad por los participantes si se busca llegar a textos que contengan experiencias significativas. Se sitúa al grupo en el salón de tal forma que se tenga un completo control sobre ellos, impidiéndoles la salida o acercarse al director, quien

dispone así de armas eficientes, contundentes. El director les explica entonces que van a morir con él; que su vida termina en este salón, que no volverán a sus casas, que no hay otra oportunidad, que la palabra "fin" ya está en el telón y que lo único que les va a permitir antes de morir ellos y él mismo es escribir en un papel. ¿Escribir qué o a quién? Ese no es su problema. Como la favorita del sultán en las *Mil y una noches*, vivirán mientras estén escribiendo. Los irá matando a medida que dejen de escribir o que terminen de hacerlo.

Este ejercicio ha provocado respuestas que tocan las orillas de lo dramático. Muchos de ellos se bloquean al no poder aceptar la eventualidad de su muerte o se dedican a contar sus apreciaciones filosóficas sobre la muerte. Sin embargo, en la mayoría se produce un examen, una priorización, un reconocimiento de las personas que realmente son importantes para cada uno.

Allan Gerardo Luna (Pasto)

Yo lo cuento mejor que tú

A partir de la lectura de los cuentos "Espuma y nada más", de Hernando Téllez, y "Un día de estos", de Gabriel García Márquez, se analiza cómo se pueden contar dos historias distintas utilizando el mismo argumento. Se destaca el modo en que García Márquez refuta punto por punto el cuento de Téllez. Los personajes son enemigos, pero cambian sustancialmente: un dentista (García Márquez) en vez de un peluquero (Téllez); un narrador objetivo y externo (García Márquez) en vez de otro subjetivo

y protagonista (Téllez); un estilo barroco (Téllez) y un estilo austero (García Márquez); una venganza inocua (Téllez) y una venganza efectiva (García Márquez). Luego de ver el contraste, los participantes escriben un cuento en el que se resuelva el hecho de que un enemigo se encuentre el uno en manos del otro.

Antonio Silvera (Barranquilla)

Bibliografías

Bibliografía general

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1999.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Manual de crítica literaria*. Bogotá: Plaza y Janés, 1982.

Aristóteles. *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1948.

Ávila, Fernando. *Cómo se escribe*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

Ávila, Fernando. *¿Dónde va la coma?* Bogotá: Editorial Norma, 2001.

Beristáin, Elena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa, 2002.

Bioy Casares, Adolfo. *A la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets, 1988.

Borges, Jorge Luis. *Sobre la escritura, Conversaciones en el taller literario # 9*. Madrid: Fuentetaja, 2007.

Botero, Rafael. *Los trabajos de Penélope. Una aproximación a la literatura.* Medellín: EAFIT, 2004.
Bourneuf, Roland; Ouellet, Réal. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1989.

Brotosevich, Nicolás. *Taller literario*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

Bruner, Jerome. *La fábrica de historias*. Buenos Aires: FCE, 2002.

Burguera, María Luisa. *Textos clásicos de la teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1997.

Casares, Adolfo Bioy. *Sobre la escritura, Conversaciones en el taller literario # 10*. Madrid: Fuentetaja, 2007.

Cassany, Daniel. *La cocina de la escritura.* Barcelona: Anagrama, 2002.

_____. *Describir el escribir, Cómo se aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 1997.

Chéjov, Antón P. *Consejos a un escritor, Cartas sobre el cuento el teatro y la literatura.* Madrid: Fuentetaja, 2004.

_____. *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores*. Madrid: Fuentetaja, 2005.

Cremades, Raúl; Esteban, Ángel, *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura.* Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Coto, Benigno Delmiro. "Los talleres literarios como alternativa didáctica", en: Lomas, Carlos, *El aprendizaje de la comunicación en las Aulas*. Barcelona: Paidós, 2002.

Dostoievsky, Fedor, *Diario de un escritor*. Buenos Aires: Longseller, 2000.

Echeverri, Jorge Mario. "Apuntes para una didáctica de la literatura", en: *¿Cómo hacer un taller literario?* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1998.

Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos.* Barcelona: Lumen, 1997.

Espinosa, Germán. *La aventura del lenguaje*. Bogotá: Planeta, 1992.

Ferro Medina, Germán, *Diccionario de palabras que mueren.* Bogotá: Planeta, 2004.

Frugoni, Sergio. *Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

Fuentetaja, *Escritura creativa, cuadernos de ideas.* Madrid: Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2007.

García Márquez, Gabriel. *¿Cómo se cuenta un cuento?* Bogotá: Voluntad, 1995.

Giardinelli, Mempo. *Así se escribe un cuento.* Buenos Aires: Beas Ediciones, 1992.

Goldberg, Natalie. *El gozo de escribir*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo, 1997.

Heras León, Eduardo (comp.). *Los desafíos de la ficción*. La Habana: Casa Editora Abril, 2001.

Hoyos, Juan José. *Escribiendo historias.* Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.

Nyssen, Hubert. *La sabiduría del editor.* Madrid: Trama, 2008.

Jaramillo Escobar, Jaime. *Método fácil y rápido para ser poeta.* Medellín: EAFIT, 2005.

Jolibert, Josette. *Formar niños lectores y productores de poemas*. Santiago de Chile: Dolmen, 1992.

Kafka, Franz. *Escritos sobre el arte de escribir.* Madrid: Fuentetaja, 2004.

Kayser, Wolfang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1985.

King, Stephen. *Mientras escribo.* Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

Leal, Eutiquio. *Talleres de literatura.* Bogotá: La Rana de Oro, 1987.

Lagmanovich, David. *El microrrelato hispanoamericano.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2007.

Lodge, David. *El arte de la ficción.* Barcelona: Península, 2002.

Macías, Luis Fernando. *El juego como método para la enseñanza de la literatura a niños y jóvenes.* Medellín: Cástor y Pólux, 2003.

_____. *El taller de creación literaria: métodos, ejercicios y lecturas.* Medellín: Corporación Ideas y Palabras, 2008.

Mayoral, Marina (comp.). *El oficio de narrar.* Bogotá: Cátedra, 1989.

Ministerio de Cultura, Plan Nacional para las Artes 2006-2010 (pna), Bogotá: Ministerio de Cultura.

_____, Plan Decenal de Cultura 2001-2010 (pdc), Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*. México: fce, 2001

Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 1997.

Paris Review. *Conversaciones con los escritores.* Barcelona: Kairós, 1980.

Paz, Octavio. *El arco y la lira.* México: Siglo xxi, 1982.

Peña Gutiérrez, Isaías. "Argumentos teóricos acerca de los talleres de creación literaria", en: *Bitácora de los Talleres Literarios en Colombia*. Bogotá: Mincultura, 2000.

_____. M*anual de la literatura latinoamericana.* Bogotá: Educar Editores, 1987.

Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento.* Madrid: Fundamentos, 1981.

Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra, 1996.

Ramírez, Sergio. *Mentiras verdaderas*. México: Editorial Alfaguara, 2001.

Reyes Calderón, Jaime Ricardo. *Teoría y didáctica de los géneros aventura y policiaco.* Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2003.

Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta.* Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Rodari, Gianni. *Cuentos por teléfono.* Barcelona: Juventud, 1998.

_____. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias.* Bogotá: Panamericana, 1999.

Roth, Philip, *El oficio.* Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

Rubiano, Roberto. *Alquimia de escritor.* Bogotá: Ícono, 2006.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas.* Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Samperio, Guillermo. *Después apareció una nave.* México: Alfaguara, 2002.

Sánchez Lobato, Jesús (comp.). *Saber escribir.* Bogotá: Instituto Cervantes, Aguilar, 2007.

Sennett, Richard. *Vida urbana e identidad personal.* Barcelona: Península, 2001.

Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión.* Barcelona: Gedisa, 1985.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista.* Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.

_____. *La verdad de las mentiras.* Madrid: Alfaguara, 2003.

V. A. *Bitácora de los talleres literarios en Colombia.* Bogotá: Mincultura, 2000.

_____. *Memorias del primer seminario de talleres de creación literaria.* Bogotá: Mincultura, 2004.

Vásquez Rodríguez, Fernando. *Escritores en su tinta: Consejos y técnicas de los escritores expertos.* Bogotá: Kimpres, 2008.

Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio.* Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

Bibliografía complementaria y especializada

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos, La actividad estructuralista.* España: Seix Barral, 1967.

_____. *Elementos de semiología.* México: Siglo XXI, 1971.

CHOMSKY, Noam. *Estructuras sintácticas.* México: Siglo XXI, 1990.

EAGLETON, Terry *Una introducción a la teoría literaria.* México: FCE, 1998.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen, 2000.

GREIMAS, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos, 1982.

ISER, Wolfgang. "El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico", en: *New Literary History*, 3, 1972.

JAUSS, Hans. *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria.* Barcelona: Península, 1976.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica II.* Buenos Aires: Paidós, 1998.

MUKAROBSKY, J. "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria", en: *Arte y semiología.* Madrid: Alberto Corazón, 1971.

Todorov, T. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria.* Madrid: Alianza, 1979.

Páginas web sobre teoría narrativa

Anónimo. "Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento". En: www.ciudadseva.com/textos

Baricco, Alessandro. "El hombre que reescribía a Carver". En: www.elmalpensante.com./diciembre-enero, 2008.

Bosch, Juan. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". En: www.ciudadseva.com/textos

Carver, Raymond. "Mi teoría del cuento". En: www.literatura.us/idiomas/rc_escribir.html

"Cómo ser un buen escritor: 19 consejos para un aspirante a escritor". En: www.ciudadseva.com/textos

Montoya, Víctor. "Lecciones sobre el arte de escribir cuentos breves". En: www.ciudadseva.com/textos

_____. "Sobre el cuento y el arte de escribir". Entrevista. Texto completo. En: www.ciudadseva.com/textos

Piglia, Ricardo. "Teoría del cuento". En: www.ciudadseva.com/textos

Sitios web recomendados

www.ciudadseva.com
www.escribirte.com.ar
www.letrasdechile.cl
www.escritores.cl
www.estandarte.com
www.centronelio.cult.cu
www.lauramassolo.blogspot.com
www.bibliotecasvirtuales.com
www.onetti.net.es
www.educared.org.ar
www.literart.com
www.edicionesdelsur.com
www.ayacucho.com
www.librodot.com
www.bibliotecad2g.com
www.educared.pe
www.clubclutura.com

Talleres RENATA en Colombia

Antioquia

Apartadó	Herney Tobón Mejía
Envigado	Edgar Albeiro Trejos Velásquez
Itagüí	Gustavo Gómez Vélez
	Nelson Augusto Rivera Palacio
Medellín	Jairo Morales Henao
	Luis Fernando Macías

Arauca

Arauca	Edmundo Díaz Colmenares

Atlántico

Barranquilla	Adriana Rosas
	Álvaro García Burgos
	Antonio Silvera

Bogotá

Carlos Castillo Quintero (cuento)
Cristian Valencia (crónica)
Nahum Montt (novela)
Rodolfo Ramírez Soto (poesía)
Rodrigo Rodríguez (teatro)

Boyacá	
Tunja	Carlos Castillo Quintero
Caldas	
Manizales	Liliana Hurtado (teatro)
Caquetá	
Florencia	Hermínsul Jiménez Mahecha
San Vicente del Caguán	Beatriz Loaisa
Cauca	
Popayán	Felipe García Quintero
Cesar	
Valledupar	Luis Alberto Murgas
Córdoba	
Cereté	Antonio Cardona
Cundinamarca	
Funza	Víctor Manuel Mejía Ángel
Soacha	Víctor Manuel Mejía Ángel
Guajira	
Riohacha	Víctor Bravo Mendoza
Guaviare	
San José del Guaviare	Álvaro Flaminio Mojica
Huila	
Neiva	Betuel Bonilla Rojas

Magdalena

Santa Marta	Gustavo Arrieta López

Meta

Villavicencio	Henry Benjumea

Nariño

Pasto	Allan Gerardo Luna
Samaniego	Carmen Díaz

Norte de Santander

Cúcuta	Manuel Iván Urbina Santafé
Pamplona	Johanna Rozo Enciso

Quindío

Armenia	Carlos Fernando Gutiérrez

Risaralda

Pereira	Giovanny Gómez (poesía) John Jairo Carvajal Bernal

San Andrés y Providencia

Providencia	John Taylor

Santander

Barrancabermeja	Uriel Navarro
Bucaramanga	Fabián Mauricio Martínez González

Sucre

Corozal	María Alejandra García
Sincelejo	María Alejandra García

Tolima

Ibagué	Martha Fajardo Valbuena
	Hugo Fernando Bahamón

Valle

Buenaventura	Alfredo Vanín
Cali	Alberto Rodriguez
	Julio César Londoño
	Víctor Hugo Enríquez
	(teatro)

Proyectos especiales

Libertad Bajo Palabra
José Zuleta **(coordinador)**

Colonia Agrícola de Acacías
Henry Benjumea

Cárcel del Bosque de Barranquilla
Antonio Silvera

Cárcel Modelo de Bucaramanga
Jesús Antonio Álvarez

Cárceles de Hombres y Mujeres de Buenaventura
Alfredo Vanin

Cárcel de Tumaco
Alfredo Vanin

Cárcel de Peñas Blancas de Calarcá
Juan Felipe Gómez

Cárcel de Mujeres de Cúcuta
Norwell González

Cárcel del Buen Pastor de Cali
José Zuleta

Cárcel del Buen Pastor de Medellín
David Macías

Cárcel de Bellavista de Medellín
David Macías

Cárcel de Hombres de Neiva
Betuel Bonilla

Cárcel de Pasto
Allan Gerardo Luna

Cárcel de Mujeres y Hombres de Tulúa
Walter Mondragón

Cárcel de la Vega de Sincelejo
María Alejandra García

Oralitura

Hugo Jamioy Jagibioy **(coordinador)**

Uribia
Yohana Arias

Palabra Mayor

Alberto Rodríguez **(coordinador)**

Bogotá
Roberto Rubiano Vargas

Cali
Alberto Rodríguez

Medellín
Luis Fernando Macías

La edición e impresión
de este libro
fueron terminadas
en la ciudad de Bogotá
en el
mes de agosto
del año
dos mil diez

La tipografía
utilizada
pertenece
a la
familia
Palatino

Taller de Edición • Rocca® S. A.
Pertenece a la Red de Editoriales Independientes Colombianas